

Jorge Eslava

La **voz** oculta

Conversaciones con
Carlos López Degregori
y Eduardo Chirinos



UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

La voz oculta
Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos

Jorge Eslava

Jorge Eslava

La voz oculta

Conversaciones con
Carlos López Degregori y
Eduardo Chirinos



FONDO EDITORIAL



Colección Diálogos

La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos

Primera edición digital: noviembre, 2017

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial
Fotografías internas: archivos personales de Carlos López Degregori,
Eduardo Chirinos y Jorge Eslava

Versión ebook 2017
Digitalizado y distribuido por Saxo.com Perú S. A. C.
<https://yopublico.saxo.com/>
Teléfono: 51-1-221-9998
Avenida Dos de Mayo 534, Of. 304, Miraflores
Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio,
sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN versión electrónica: 978-9972-45-416-5

*A los homenajeados,
y a Roxanna y Jannine, sus esposas,
con este verso de Jorge Guillén:
«Amigos y nadie más, el resto la selva».*

ÍNDICE

NOTA BENE	11
I. ENTREVISTAS A CARLOS LÓPEZ DEGREGORI	13
Lejos de todas partes / Enrique Sánchez Hernani	15
Las grandes conmociones interiores / Jaime Urco	19
Ojos que miran las tinieblas / Jorge Eslava	35
Poesía imprescindible en tiempos agobiantes / Denisse Vega	45
El catador de venenos / Jorge Eslava	53
Madera ígnea / José Güich	63
La poesía es un hacer / Víctor Vimos	69
Una catedral creciendo hacia abajo / Carlos Morales Falcón	79
Ya vendrá el momento de callar / Alonso Rabí do Carmo	97
Mirador de la fantasía / Jorge Eslava	109
Patrono de la niebla / Jorge Eslava	129

II. CONVERSAN CARLOS LÓPEZ DEGREGORI Y EDUARDO CHIRINOS	137
III. ENTREVISTAS A EDUARDO CHIRINOS	177
Un poema es un ojo que mira / Diego Otero	179
La poesía del conocimiento y del sueño / Miguel Idefonso	189
<i>Los largos oficios inservibles y Nueve miradas sin dueño</i> / Omar Guerrero	201
Todo poeta es su propio e implacable editor / Luis Miguel Hermoza	209
Me gusta pensar que la poesía es palabra en el ritmo / Juan Marqués	217
Juguemos en el bosque / Jorge Eslava	229
Vallejo, el poeta que nos eriza / Jorge Eslava	235
Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte / Octavio Pineda	249
Mi ojo es clásico, mi oreja vanguardista / Alonso Almenara	263
Para protegerme de los silencios del mundo / María Jiménez	277
Es raro que los libros de poesía nazcan de una idea / José Carlos Picón	283
Lecturas del amanecer / Jorge Eslava	291
Gentileza de una muerte extraña / Jorge Eslava	301
IV. TEST ABSURDO	315
Trece preguntas y un vicio	317
De naturaleza adictiva / Carlos López Degregori	319
El milagro de la literatura / Eduardo Chirinos	323
REFERENCIAS	327

El origen de este libro no puede ser más transparente: reconocer la gratitud que guardo por dos amigos sumamente queridos y que representan los vértices más altos de la poesía peruana de las últimas décadas. Este homenaje –el libro lo simboliza– bastaría por el privilegio de mantener una larga amistad con ambos, cuyos valores de probidad y afecto, sabiduría y regocijo han crecido siempre ajenos a cualquier atisbo de astucia o interés subordinado. Pero existe, primordialmente, una razón que justifica su publicación: la crítica especializada ha distinguido las obras poéticas de Carlos López Degregori (Lima, 1952) y Eduardo Chirinos (Lima, 1960) como las experiencias intelectuales más singulares y trascendentes de la actual tradición literaria del Perú.

El propósito del libro es, por lo tanto, expresar un sentimiento de valoración múltiple a dos personajes íntegros, dueños de una producción persistente y consolidada que sobresale en un país dominado por rumores y logros efímeros. En este sentido, *La voz oculta* responde a la voluntad de seleccionar un conjunto de entrevistas –algunas inéditas o realizadas aposta para este libro–, concedidas por ellos a lo largo de sus trayectorias, y que encuentra el complemento ideal en un conversatorio llevado a cabo a mediados de 2015, donde los poetas abordaron públicamente temas centrales de su trabajo creativo

como el fundamento de la vocación, las lecturas formadoras, los tramados de la ficción y hasta las manías inconfesables.

Confío en que el estudioso hallará en estas páginas no solo una rara luminosidad que revela el acento más íntimo y desprotegido de los poetas, sino además un brillo inquietante que transparenta las vicisitudes culturales de un Perú entre siglos. El mérito se debe, sin duda, a la calidad de los colaboradores, a quienes expreso mi mayor gratitud. De esta zona vulnerable de Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos, apremiada de perplejidades y del más puro deseo expresivo, surgirán renovados caminos de exploración literaria; pues si bien sus lectores apreciamos en sus poemas la resonancia de sus voces escritas, en estas entrevistas escucharemos el latido de sus voces habladas y expuestas a la intemperie.

Jorge Eslava

Miraflores, diciembre de 2015

**I. ENTREVISTAS
A CARLOS LÓPEZ
DEGREGORI**
(Lima, 14 de diciembre de 1952)



Lejos de todas partes*

Por Enrique Sánchez Hernani

Presentar editorialmente la obra propia en un solo libro cuando se tiene 40 años supone un gran riesgo. Un libro así da la oportunidad de confrontar textos que podrían hacer visible su disimilitud o la diferencia de aliento. Sin embargo, para el poeta Carlos López Degregori nada de esto sucede con *Lejos de todas partes*.

Su individualidad, y la de su libro *Lejos de todas partes*, está hecha alrededor de indagaciones sobre los temas centrales de la existencia humana: la permanencia, el devenir, la muerte, la experiencia personal, el silencio, la soledad, lo que le da un sustrato metafísico que, sin embargo, apela al mundo exterior para reconocerse y esbozar sus respuestas.

El libro que acopia su obra desde *Un buen día* (1978) hasta *Sobre el brillar todavía de* (1992) marca un mismo ritmo en ascenso, un solo estilo que va abriéndose hacia sí mismo, como una flor inmutable que no cesa de mostrarnos sus lados. Para reflexionar sobre su publicación, invitamos al poeta a dialogar con nosotros.

* Entrevista publicada en el diario *La República* el 27 de junio de 1994.

¿Cuál es el motivo que lleva a un poeta de 40 años a publicar su obra reunida?

En realidad, *Lejos de todas partes* es un alto en el camino, es volver la vista atrás y recoger mis pasos. De otro lado, creo que más que una obra reunida es un solo libro que he estado escribiendo durante dieciocho años. Desde esta perspectiva, mis libros anteriores son capítulos que han ido apareciendo previamente, y que al final, sin yo proponérmelo, exigían una totalidad.

¿Y la elección del título a qué se debe?

Creo que el título admite dos lecturas. En una nota previa, que aparece al comienzo del libro, digo que el nombre apunta al diseño de *Otro mundo* con sus claroscuros, símbolos y personajes. Este otro mundo está *lejos*, pero al mismo tiempo *cerca* de nuestra realidad, la mía y la de todos. De otro lado, la lejanía alude también a la ausencia de faros o certezas y al destierro o extrañamiento del yo poético, y que también es una de las características de nuestra existencia en estos años de postrimerías.

Esta prescindencia de la realidad o del entorno ¿hace que concibamos tu oficio de poeta como un acto de retiro del mundo?

Mi poesía no prescinde de la realidad. Cualquiera que la lea puede descubrir en ella tres grandes vertientes: una primera autobiográfica, que supone una autoexploración del Yo; una segunda que examina nuestro entorno, tal vez no en forma directa como lo hacen otros poetas, pero preocupada por los problemas que nos aquejan a todos; y una última que es una reflexión sobre las posibilidades de la poesía y del lenguaje. Si alguien lee con atención muchos de los poemas de *Cielo forzado*, por ejemplo, o la sección «Sobre el brillor todavía de», descubrirá que son poemas que recogen la violencia y la desesperanza que han envuelto a nuestro país en la última década.

Y si tuvieras que verte referido a otros poetas peruanos, ¿a quiénes elegirías?

Desde mi primer libro opté por un camino que se alejaba del vitalismo y la coloquialidad de los setenta. Siento que mis referentes están tal vez en Eguren, en el Martín Adán de la última etapa (el de *Diario de un poeta*) y en algunas voces de la mal llamada generación del 50: Eielson y Varela sobre todo. Quiero aclarar que siento afinidades con estos autores, pero, modestia aparte, creo que mi poesía configura un universo singular.

La publicación de tu libro podría también entenderse como una cancelación, por lo menos de una etapa. ¿Qué de nuevo se abre para ti en adelante?

Lejos de todas partes es el resultado de un proceso. Con sus poemas he aprendido a escribir, he crecido y he madurado. Tal vez es el fin de una etapa, pero no sé en este instante qué sucederá después. Tal vez insista en lo mismo, o puede que explore una escritura totalmente distinta. En este momento tengo unos pocos borradores de textos en prosa que todavía no están maduros. Habrá que esperar un tiempo todavía.



Las grandes conmociones interiores*

Por Jaime Urco

Hay quienes consideran tu poesía como extraña o insular respecto a la de la gente que escribía junto contigo en los años setenta. ¿Pien-
sas que tu escritura no tiene antecedentes en la poética peruana?

Mi primer libro, *Un buen día*, lo escribí en los años 75 y 76, y en esos años yo no vivía en el Perú, sino en Colombia. Al publicarse en 1978, indudablemente mi libro encarnaba una opción diferente a la poética dominante entonces, en la que lo coloquial y el vitalismo eran fundamentales. Mi libro se presenta como una alternativa, pero no me atrevería a decir que carece de antecedentes. En realidad, tú puedes rastrear esa opción en la poesía concebida como una indagación existencial, como una forma especial de conocimiento; la poesía como diseño de un mundo *otro*, que no tiene que ser necesariamente el reflejo exacto de la cotidianidad.

Un buen día es escrito en Colombia. Como tal, ¿es deudor de la tradición poética colombiana? ¿O es meramente circunstancial que haya sido escrito por allá?

Creo que es meramente circunstancial. Probablemente habría escrito lo mismo si hubiera vivido en Argentina, Guatemala o España...

* Entrevista publicada en *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima* (15), 55-66.

¿Y si lo hubieras escrito en Perú?

No lo sé. Y te lo digo porque ese libro parte fundamentalmente de ciertas lecturas ligadas a la poesía del siglo XIX, al simbolismo, a Rimbaud, a ciertas lecturas del surrealismo. Pienso que de alguna manera me he mantenido fiel a este impulso original.

Cuando regresas de Colombia, en el 77, te asocias a La Sagrada Familia, un grupo con actitudes iconoclastas e incluso beligerantes. ¿No había una contradicción entre lo que escribías y los postulados de este grupo?

Mi participación en La Sagrada Familia fue realmente una aventura de amistad. Desde antes de salir del Perú era amigo de Kike Sánchez (fue el primer lector de mis poemas). Cuando volví, conocí e hice amistad también con Edgar O'Hara y así entré a formar parte de La Sagrada Familia.

A pesar de tener una opción política clara, La Sagrada Familia suponía una diferencia con respecto a Hora Zero: mientras Hora Zero daba unas normas muy estrictas para escribir y postulaba una única opción poética, La Sagrada Familia era mucho más tolerante con respecto a las aventuras y a las propuestas individuales. Pero mi paso por La Sagrada Familia fue efímero. Estuve simplemente durante un número (el tres, si mal no recuerdo) y luego seguí viendo a los integrantes, pero ya no participaba del movimiento. Creo que realmente mi paso por allí contribuyó a reforzar lo que de alguna manera intuía y había tratado de hacer en *Un buen día*. Los poemas de mi segundo libro, *Las conversiones*, que aparece cinco años después –largo tiempo para escribir apenas quince poemas–, significan una profundización de lo que había descubierto en *Un buen día*.

Reconozco también que de La Sagrada Familia he recibido mucho. He aprendido, por ejemplo, a no ser absoluto en mis opiniones, a aceptar que existen distintas opciones o distintas posibilidades –todas

válidas— en el momento de escribir. Considero que ha sido una experiencia importante en mi formación y que me ha ayudado a seguir por el camino que desde el comienzo había elegido.

Quiere decir que para ti La Sagrada Familia ha sido más bien una ayuda para tu formación individual, pero no ha tenido mayor repercusión en tu manera de escribir.

Exacto.

Hace un momento hablabas de tus lecturas, de las cosas que te habían ayudado a escribir *Un buen día*... Todos los textos que nombraste son parte de lo que concebimos como la tradición occidental de poesía contemporánea o moderna, como queremos llamarle; no son peruanos. ¿Te sientes de alguna manera ligado a la tradición poética peruana? ¿O eres de los que piensan que ella no existe?

Por supuesto que me siento ligado a la tradición poética peruana. Reconozco múltiples antecedentes en mi escritura: el primero lo podrías hallar en Eguren. La opción del trabajo con los símbolos, por ejemplo... También Martín Adán, especialmente el último, el de los diarios concebidos como una especie de autobiografía interior. Creo que algunos aspectos de ellos —si no formales, por lo menos como concepción de la poesía— aparecen en mi trabajo.

Lo mismo sucede con varios poetas de la llamada generación del 50 —como Eielson, Blanca Valera, Sologuren—, que de alguna manera comparten una actitud ante la poesía que yo también tengo. Tal vez sí exista una diferencia con respecto a la poesía más cercana. No me siento muy ligado a las opciones poéticas dominantes del sesenta o del setenta.

Me considero, pues, inmerso en una tradición, pero no solo peruana, sino también latinoamericana. Te nombré fundamentalmente poetas que pertenecen a la tradición europea; pero, por ejemplo, en Colombia leí con mucha atención —e incluso creo que aprendí bastante de él— a

Octavio Paz. También allí descubrí a Álvaro Mutis y se convirtió en uno de mis autores de cabecera.

O'Hara sostiene que tu residencia temporal en Colombia favoreció también esta suerte de alejamiento muy contemporáneo de las escrituras. Para decirlo de otra forma: de los poetas del 60. ¿Es cierto eso?

Probablemente, porque cuando uno comienza a escribir, por lo general, lo hace identificándose con ciertas voces o con ciertos modelos que en ese momento son dominantes, principalmente porque uno no sabe cómo encauzar lo que tiene dentro. Creo que los primeros amigos o los primeros lectores son muy importantes; son el primer interlocutor que uno tiene. Si me hubiera quedado en el Perú –es simplemente un juego, una hipótesis–, quizá mi poesía habría sido diferente.

Pero quiero aclarar algo. Hace un momento decía que si hubiera vivido en Argentina o España, básicamente, mi opción habría sido la misma. Te lo dije por razones personales. Los primeros años que pasé en Colombia –que son los que recogen los poemas de *Un buen día*– fueron para mí muy solitarios, porque prácticamente no tenía contacto con otros lectores. Mis amigos no eran personas vinculadas a la literatura. Recién conseguí interlocutores literarios cuando mi libro ya estaba listo o por lo menos bastante encauzado. Yo enviaba y comentaba mis poemas con un peruano: Kike Sánchez, a quien había conocido en San Marcos antes de irme a Colombia.

Creo que esa soledad, ese frecuentar únicamente los libros, ha marcado con fuerza mi nacimiento poético.

Pasemos a cosas más textuales. alguna vez has dicho que tu poesía es una indagación, un conocimiento del yo. ¿Hablamos de un conocimiento ontológico, existencial?

La poesía para mí es básicamente dos cosas: en primer lugar, una forma de conocimiento, una forma de acercarse a la realidad, de entender el mundo, y también de autoconocerse, de autoexplorarse. En segundo lugar, la poesía es un lugar de purificación que nos ayuda a extirpar ciertos temores, ciertos pánicos, y desde esa perspectiva nos ayuda a vivir mejor.

¿Exorcismos?

Exorcismos, si quieres llamarlos de esa manera. La poesía es como una llave que abre la caja de Pandora. De allí puede salir cualquier cosa. La poesía es también como un espejo. Y aquí quisiera tomar el título de un libro último de Carlos Fuentes que me parece fascinante: *El espejo enterrado*. Creo que la poesía –y esto funcionaría bastante bien con mi trabajo– es desenterrar un espejo donde podamos mirarnos nosotros y podamos mirar el mundo.

En *Una casa en la sombra* se encuentra el siguiente verso: «Pero el poeta no debe ser confesional». Sin embargo, no pocos textos tuyos tienen ese tono.

Cualquier persona que lea *Lejos de todas partes* –que incluye todos mis poemas escritos hasta la fecha– puede descubrir que mi poesía reúne en un solo cauce varias vertientes. Una primera que reconozco es la confesional. Mi poesía es una especie de autobiografía, si de alguna manera quieres llamarla. Pero una autobiografía que no se detiene en lo simplemente anecdótico, sino que apunta a las grandes conmociones interiores. Por ejemplo, el descubrimiento del amor, del placer, del dolor; el descubrimiento de ciertos miedos, la soledad, el temor a la destrucción, a la muerte. Sin embargo, sería limitante decir que mi poesía es solo eso, porque otra de las vertientes es también una exploración sobre la realidad, incluso sobre el entorno histórico y social. Tal vez no planteada de una forma directa, como lo hacen otros poetas peruanos recientes, pero si tú lees algunos de mis poemas de

Cielo forzado o la sección «Sobre el brillor todavía de», encontrarás una reflexión sobre la historia y sobre el Perú actual.

Al mismo tiempo, y como una tercera vertiente que impregna las anteriores, hay una reflexión sobre el hecho mismo de escribir, sobre las posibilidades de la poesía y del lenguaje.

Tú hablas de autobiografía. Tus textos, sin embargo, son muy difíciles de acceder. Algunos, incluso, los han calificado de herméticos. Yo tengo una hipótesis. Tú dices en *Una casa en la sombra* que el poeta no debe ser confesional; *Otro lado* es un texto general construido autobiográficamente. Mi hipótesis es que para que estos dos términos no sean contradictorios recurres precisamente a lo elusivo. El dato autobiográfico está, pero no se puede precisar, está cifrado; si el lector no conoce la cifra, simple y llanamente no puede acceder a ese dato, lo que haría que la poesía no cumpla uno de sus fundamentos básicos: la comunicación. ¿Piensas que eso sería un problema?

En primer lugar, a mí no me gusta calificar a mi poesía de hermética. Tal vez el problema no está en el texto en sí mismo, sino en los códigos que manejan los lectores. Al empezar esta entrevista, veíamos cómo mi opción representaba una alternativa a lo que primaba en los setenta. Creo que lo que sucede es que mi poesía, desde sus inicios, buscó un camino *anormal*, distinto a lo que en ese momento era dominante.

Lo de los datos escondidos me parece que es válido únicamente para *Una casa en la sombra*, un libro que básicamente tiene una intención: iluminar el momento de tránsito de la infancia a la adolescencia. El yo poético es un adulto de 33 años –incluso el dato aparece varias veces en los poemas–, que regresa a un lugar en su pasado lleno de deseos, temores y espejismos. En este sentido, formal y temáticamente, el libro solo ofrece claroscuros. Y quiero aclarar algo. En *Lejos de todas partes* he excluido textos de dos libros: de *Un buen*

día, porque consideraba que eran imperfectos, el libro tuvo muchas buenas intenciones, pero en realidad mis posibilidades expresivas eran insuficientes; y he excluido textos también de *Una casa en la sombra*, porque eran impenetrables. Ahora que regreso a ellos y que esos textos se iluminan al estar acompañados de los otros, creo que pueden leerse como una exploración del inconsciente, ¿no? ¿El mío? ¿El tuyo? ¿El de todos?

Pero esa incomunicación, ese cierto hermetismo, ¿no sería una forma de que el lenguaje poético que manejas tú tenga novedad, sea algo distinto a lo anterior, sea una propuesta muy personal, diferenciadora y, por lo tanto, válida?

Desde mi segundo libro, por lo menos, tengo plena conciencia de la singularidad de mi poesía... y en ella me he empeñado.

Hay un texto en *Cielo forzado* –«Protocolo de la autopsia»– que puede leerse como un arte poética.

Tengo muchas artes poéticas.

Tú has dicho que solamente en *Una casa en la sombra* hay un deseo de ocultamiento del sentido, del significado. Pero este texto de *Cielo forzado* ratifica lo mismo. El primer verso plantea que para el lector las palabras de repente son innecesarias, porque no tienen sentido, ya que el único que maneja ese sentido es el que las está produciendo.

Casualmente, una de las constantes que puedes encontrar en mi poesía es la presencia simultánea de distintas posibilidades. Una de las vertientes importantes, ya lo dije, es una reflexión sobre las potencialidades mismas de la escritura: hasta qué punto es un instrumento eficaz para que podamos explorarnos; hasta qué punto logra desenterrar lo que tenemos dentro; hasta qué punto el poema no es simplemente un espejismo. El texto al que tú aludes puede recoger tal vez uno de esos rostros que por un instante asume la poesía. Pero si tú comparas esa arte poética con otras, como por

ejemplo, «A qué sonará tu voz» o «Y decidí remontarme al ruiseñor», vas a encontrar una visión distinta. Y si tú recorres *El amor rudimentario*, también vas a hallar algo diferente.

Hace ya un buen tiempo que se asume que uno no escribe un poema independientemente, sino en función de un libro. Tú vas un poco más allá y sostienes que uno no escribe un poema para un libro, sino un libro para toda una obra; pero al mismo tiempo hablas de poéticas que en determinados libros expresan una opción, lo cual no significa que sea la opción definitiva de toda la obra. ¿Eso no echa por tierra tu noción de cada libro como un acápite de esa obra mayor?

Creo –no me lo propuse, sino que lo he descubierto ahora– que en realidad todos mis libros conforman un solo gran libro, una unidad. Más o menos a partir de *Una casa en la sombra* empecé a darme cuenta de esto. Y en una pequeña poética que incluí al comienzo de *Cielo forzado*, porque era uno de los requisitos de la colección donde apareció, yo decía que mis libros eran círculos concéntricos. Cada libro se alimenta del que lo precede, o cada libro nuevo contiene al otro de alguna manera, y lo desarrolla. Con el tiempo, he ido trabajando esto con más conciencia. Títulos y temas de poemas son retomados de un libro a otro. En *Un buen día*, por ejemplo, hay un poema cuyo primer verso es «He regresado al mar», y en *El amor rudimentario* está nuevamente ese poema planteado desde otra perspectiva, con el título «He regresado al mar». En *Las conversiones* se encuentra un poema titulado «El oficio, el deseo, el maleficio» que es por supuesto un arte poética, y en *Una casa en la sombra* –diciendo algo distinto– presento otra arte poética que se llama «El oficio, el deseo, el maleficio». *Cielo forzado* termina con un poema, «El guardián oscuro de saliva», y el primer poema del libro siguiente, *El amor rudimentario*, empieza con el mismo «guardián» que se ha transformado en algo diferente. La conversión, la transmutación, es algo que está presente en mi poesía.

Lo mismo sucede con ciertos símbolos. El agua, el sur. El sur aparece en *Las conversiones*, en *Cielo forzado*, en *El amor rudimentario*, en el poema que cierra *Lejos de todas partes* y que de alguna manera explica o cancela la puerta de la gran casa que es este libro.

Entonces, yo no veo una contradicción. Veo un crecimiento, una expansión, un enriquecimiento de posibilidades. Un poema puede decir una cosa; otro retoma lo que ese texto contenía y lo desarrolla desde una perspectiva diferente. Esto tiene que ver básicamente con mi concepción de la poesía como conocimiento. No todo conocimiento es certero, te puede llevar a fracasos, a equivocaciones, a errores.

Con respecto a la poesía, por ejemplo, hay momentos en que confío plenamente en ella. En otros, siento que no es el instrumento adecuado, y a veces me dejo llevar por la magia que la escritura puede generar. Tal vez eso explique esas palabras que nada quieren decir, pero si tú retomas el poema, son espejos, porque nos están reflejando.

En ese sentido, no vas a encontrar en mis textos un discurso racional, lógico. Porque eso no es la poesía. Creo –y en esto no soy muy original– que la poesía tiene en la actualidad la función que en el pasado cumplían los discursos míticos, que son básicamente una aproximación desde una razón *otra* a lo que existe.

Varias de las imágenes que usas son –para decirlo muy rápidamente– surrealistas. Unos labios transparentes que botan muros o que botan árboles, por ejemplo. ¿Por qué el uso de este tipo de imágenes?

Tengo en algunos poemas incluso referencias directas al surrealismo. Recuerdo en este instante un poema que está en *Una casa en la sombra*. Uno de sus versos dice: «Véngate del surrealismo». O en «Tarde de castigos», de *Cielo forzado*, donde declaro abiertamente: «No quise ser surrealista». Yo reconozco mis deudas con el surrealismo, pero no acepto de ninguna manera la poética surrealizante. No creo en la escritura automática, por ejemplo, pero sí en esa opción del

surrealismo por lo maravilloso, la imaginación, la no-razón. Y a pesar de que mi poesía no se caracteriza por simplemente trabajar o buscar una imagen, de todas maneras en algunos casos, ellas me cautivan y las acepto.

Por cierto, muchos poetas latinoamericanos que a mí me interesan tienen su origen en transformaciones que logran a partir del surrealismo. Octavio Paz, por ejemplo, o Álvaro Mutis, que tienen, tal vez matizado, bastante de surrealistas. Gonzalo Rojas. Y en el Perú, para señalar a poetas que me interesan muchísimo, Westphalen, Blanca Varela. En realidad, tienen no una afiliación directa con el movimiento surrealista, pero sí ese espíritu que caracteriza a una buena parte de la poesía del siglo XX.

Una curiosidad: ¿por qué aparecen en los textos tus iniciales, o tus nombres o tus edades?

Ya he dicho que una de las vertientes importantes de mi poesía es lo autobiográfico, lo confesional. Y destaco que *Lejos de todas partes* significa un proceso de crecimiento, de aprendizaje, de madurez. Aparece mi nombre muchas veces, aparecen mis iniciales, mi edad. El origen está en *Las conversiones*. En el poema «Y decidí remontarme al ruiseñor», confieso que tengo 26 años. En realidad, esa primera aparición de la edad fue involuntaria, porque ese poema juega con una serie de referencias culturales que... bueno, a mí no me gusta explicarlas abiertamente o poner notas aclaratorias en mis textos, pero ese es un poema sobre el poeta romántico inglés Keats. Uno de sus mejores poemas es casualmente la «Oda a un ruiseñor». De pronto me di cuenta, cuando estaba escribiendo ese poema, de que tenía 26 años, la misma edad que tenía Keats cuando murió de tuberculosis en Roma. A partir de ese momento empecé a trabajar conmigo como personaje poético.

De estas cosas curiosas que yo no entiendo... en *Cielo forzado* aparecen manchas como si hubieran existido palabras que hubieran sido tachadas.

Censura. En realidad, esas son palabras tachadas que estaban en el poema.

¿Por qué la constancia de esa censura?

Porque una de las posibilidades exploradas en el libro anterior, *Una casa en la sombra*, es casualmente la poesía como transgresión, llegar a un lugar al que no debe llegarse. En ese sentido, retomo uno de los sus-tratos de *Una casa en la sombra* y lo reutilizo en *Cielo forzado*. En ese caso, suprimí algunas palabras. Primero, pensé simplemente poner el poema corregido; pero después vi que para reforzar esa idea de proceso, de trabajo, de crecimiento, era mejor conservar esta censura. Incluso la sección siguiente del libro se llama «No te levantes hoy cen-sor». La censura se desvanece, digamos, con ese último fragmento del poema «Arte de la peste», y uno ya puede decir abiertamente las cosas y empezar a explorar otro dominio que no aparecía en mi poesía previa, que es el de lo colectivo.

Ya que hablamos de transgresiones, prohibiciones y de que la poesía es uno de los discursos que accede a esas transgresiones y que toca esos lugares prohibidos, ¿qué es lo prohibido para ti?

Bueno, es algo difícil; es lo que he tratado de explorar durante estos dieciocho años de escritura. Tal vez la transgresión consista en conocernos realmente sin encubrimientos ni justificaciones. Hay un texto en prosa que se llama «A quien debemos temer», que es del 91. Ese texto contiene implícita una respuesta: a quien debemos temer es a nosotros mismos. La poesía es, pues, exploración de lo prohibido en cuanto osa transitar por esos nuestros pasadizos secretos y terribles. Hace un rato hablábamos de la escritura como exorcismo y hay distintas formas de exorcizar... Uno puede psicoanalizarse, puede optar por la religión, por la santidad, y otra de las vías es la poesía.

De alguna manera, el poeta es órfico en el sentido de que desciende al infierno. Y mi poesía refuerza bastante esa idea de descenso. Es bajar a sótanos, a cuevas, a recintos que están cerrados, pero deben abrirse... Allí está la transgresión.

Tu poesía tiene un cierto tono escéptico, pesimista; juegas con palabras en forma antitética: la suciedad de la blancura, cosas así. ¿Es tu indagación a través de la poesía como conocimiento lo que hace que tú percibas el mundo de esa forma?

Tal vez *pesimista* exactamente no sería el calificativo adecuado. Pero yo creo que leer mis poemas deja en el lector una sensación de desamparo, de dolor. Y supongo que eso sucede porque en el momento en que uno está bien, cuando las cosas funcionan apropiadamente, la poesía no es necesaria. Uno escribe por ciclos, y esos ciclos recogen la parte tenebrosa, la parte desencantada de cada uno.

Ahora, si tú lees con atención el último poema de *Lejos de todas partes*, el que se llama «Siempre es al sur» –y el sur es casualmente la tierra de la desolación, ese otro mundo que todo el libro ha diseñado–, el poema ofrece al final, como la llave que cierra el libro, una esperanza: «Y más adelante, si en un jirón de carne o en un hotel al fin o en una lengua postrera descubres que en el sur no existe secreto alguno» (de repente todo este proceso ha sido simplemente un trabajo inútil), «no te entristezcas. Solo abre la ventana y escribe en la noche estrellada que el sur fue tu empeño y tu orgullo y tu amor y que estar en el sur fue suficiente». A pesar de la desolación, del desamparo que los textos y la existencia y la misma sociedad generan, vale la pena vivir y seguir. Creo que con que estemos aquí ya está justificada de alguna manera nuestra existencia.

En *Cielo forzado* hay un verso que dice: «Soy indiferente y eso es grave en poesía». ¿A qué indiferencia te refieres?

Ese verso cierra un poema que se llama «Tarde de castigos». En ese caso, «Soy indiferente y eso es grave en poesía» es como una confrontación,

un autoinsulto. Y hay que leerlo en el contexto: es una tarde de castigos, es el sujeto poético que está dialogando consigo mismo, que se está tomando cuentas. Entonces, ese verso se convierte en la llamada para no ser indiferente y no quedarse encerrado, sino abrirse a otras posibilidades, lo que tiene que ver con el desarrollo, con la madurez.

Una de tus artes poéticas dice: «No debo ser plural ni vender mi alma a un diablo de espejos». ¿Se está apostando por una literatura unívoca y monosémica?

Mi opinión no está por lo unívoco. Ya te he dicho que mi escritura supone un proceso de afirmaciones precarias, transitorias. El deseo de no pluralidad es válido en ese instante y en ese poema, pero no puede generalizarse. De otro lado, siempre he trabajado con voces y personajes, y ellos al final son dueños de sus vidas y de sus actos. Si en algo he insistido, libro a libro, es casualmente en esa especie de laberinto de espejos y ambigüedades.

En *Las conversiones* hay varias «canciones» que formalmente, estructuralmente, no corresponden al género. ¿Por qué esa denominación?

Básicamente por esa concepción órfica a la que me refería antes. Y tal vez ese sea el libro que la presenta con mayor claridad. La poesía como música, que tiene la capacidad de encantar, de hechizar las cosas. El título de «canciones», que después no he utilizado mucho, refuerza la concepción sobre la que empecé a levantar toda mi poesía.

Las conversiones, dentro de mi obra, es, pues, la ocupación de un territorio poético, de una opción por el lenguaje. La mayoría de sus poemas son reflexiones sobre lo que es la poesía. Y de allí provienen los instrumentos con los que después he seguido trabajando.

Pasando a lo formal, siempre he buscado, reitero, la diversidad, explorar varias posibilidades. En algunos casos, me interesa el poema breve, lacónico; en otros, trabajo con fragmentos. Poemas como «Tarde de castigos» o «Tratado izquierdo de las pasiones» –que está en *El amor*

rudimentario— o «Campo de estacas» son básicamente fragmentos que se contraponen. En otros casos, opto por un desarrollo casi narrativo; hay poemas que son casi cuentos, casi relatos.

Una de las cosas que predomina en tu poesía son las imágenes que sacuden al lector. ¿Eres consciente de ese efecto?

Creo que uno de los requisitos de cualquier poema, al margen de la opción poética que uno tenga, es casualmente sacudir al lector. La poesía debe ser un discurso encantatorio, debe desarmar al lector y debe golpearlo. A mí me interesa el poema fuerte, el poema intenso. Y eso lo consigues a través de ciertas imágenes o a través de toda la fuerza que el poema va acumulando y que al final estalla y le da un golpe, un puñetazo al lector. También trato de insistir con imágenes similares. Cualquiera que me lea con atención va a encontrar las mismas imágenes, los mismos personajes, los mismos motivos que van reapareciendo, van transformándose, van enriqueciéndose.

Utilizas mucho la prosopopeya, la humanización de los objetos inanimados: muebles que saltan, que sufren, sábanas que vuelan, el brazo del faro que es como un chicote contra el mar... Supongo que esas imágenes surgen en el momento mismo en que estás escribiendo el poema, pero antes, ¿tú planteas el libro que vas a escribir?

No, no pienso el libro previamente, sino que llega un momento en el que el libro se independiza, madura y se convierte en lo que es. Lo que sí reconozco es que en los orígenes de cada unidad, de cada libro, tengo una idea o un ritmo muy general de lo que quiero. Y luego los mismos poemas que van brotando se encargan de ir otorgándole estructura, coherencia. La poesía, básicamente, busca otorgarle sentido al mundo y el poema, el libro, son el testimonio de esa búsqueda de sentido. Entonces, no me atrevería a decir —a pesar de que tal vez en algún momento pedantemente lo he dicho o lo he pensado— que tengo ya perfectamente clarificado qué voy a escribir o qué voy a decir más adelante. Yo escribo por épocas, por periodos.

¿Son periodos que tú planificas o son periodos vitales?

Son periodos vitales. Aparecen. Eso no significa que después no vaya a trabajar, a corregir el libro; eso ya es otra cosa. Pero por lo menos los borradores de los poemas aparecen. Generalmente, dejo que los poemas reposen antes de regresar a ellos.

¿Los poemas, las notas o los bocetos?

En algunos casos son notas, en otros son bocetos, en otros son casi poemas. Ya después corto, reúno poemas, destruyo algunos. Corrijo bastante.

El amor rudimentario, por ejemplo (treinta y siete poemas), fue escrito en dos etapas. Unos en Lima, y el resto salió de un tirón en unos meses que estuve en España. Incluso varios de los poemas veladamente van corrigiendo las fechas, se presentan casi como un diario. Después trabajé y corregí los poemas y, bueno, ahí está el resultado. Pero no fue un libro que me propuse, sino que sencillamente apareció.

¿Qué sentido tiene para ti *Lejos de todas partes*, que es la reunión de tu poesía hasta la fecha?

Solo puedo decirte que llega un momento en que uno debe detenerse a recoger sus pasos. *Lejos de todas partes* es el fin de una etapa. No sé qué vendrá después... si insistiré en lo mismo, si cambiaré mucho o poco. Con los años (tengo 41) uno se vuelve cauto. Tengo guardados unos pocos borradores de textos en prosa... pero dejemos así las cosas. No hagamos vaticinios.



Ojos que miran las tinieblas*

Por Jorge Eslava

Pocas voces son tan reconocibles, originales y autorreferenciales como la que Carlos López Degregori ha ido urdiendo a lo largo de los años mediante un ejercicio poético consecuente y sostenido. Tras alcanzar su madurez en *Cielo forzado* (1998) y adquirir carta de residencia en nuestra tradición literaria con *Lejos de todas partes* (1994), el lenguaje personal de CLD se consolidó a través de *Aquí descansa nadie* (1998) y el reciente *Retratos de un caído resplandor* (2002). A propósito de la aparición de este nuevo poemario, Jorge Eslava, editor, escritor y amigo personal de CLD, aceptó jugar el rol de interlocutor inquisitivo del poeta. En estas páginas, el resultado de la aguda conversa.

Empecemos con ese incidente muy ingrato que sufriste hace dos o tres años. La mujer que trabajaba en tu casa echó al tacho una representativa colección de fotos que habías acopiado durante años y que formaban parte del proyecto que dio lugar a este último libro.

Ocurrió a finales de 1998 y, ciertamente, perdí más o menos unas veinte fotos. Sin embargo, en ese momento no tenía todavía claro el libro *Retratos de un caído resplandor*. Simplemente guardaba fotos así

* Entrevista publicada en la revista *Debate* (116), 60-64.

como colecciono un montón de cosas. Tenía una especie de proyecto muy a largo plazo que comprometía el uso de fotos, sabía que quería hacer unas historias con ellas, inventarles vidas, crearles personajes...

La procedencia de estas fotos es muy variada. Incluso sé que has estado haciendo pesquisas por La Cachina y rebuscando álbumes muy viejos.

Así es, ahora tengo unas treinta o cuarenta fotos que podría utilizar para trabajos futuros. Pero, fíjate, no es que haya escrito poemas a partir de las fotos, sino que básicamente se ha dado un diálogo, una confluencia de dos ríos. Las palabras en un momento piden imágenes porque en los poemas, en los retratos que escribo, aparecen instantes que de repente necesitan un cuerpo, una identidad.

Esta confluencia de imágenes y lenguaje responde a un proyecto mayor que ya tiene muchos años en tu trayectoria poética y que en algún momento verbalizabas como la presencia de anillos concéntricos que van creciendo, revelándose, corrigiendo y ampliando tu visión.

Creo que desde *Cielo forzado* o tal vez un poco antes, cuando terminé *Una casa en la sombra*, me di cuenta de que los libros que tenía formaban una unidad, porque cada uno de ellos –sin proponérmelo en ese instante– había surgido a partir del precedente, de otras imágenes, de poemas anteriores. Cuando concluí *Cielo forzado*, tomé conciencia de que mis libros no son simplemente ciclos que se cierran después de la última página, sino que pertenecen a un proceso mayor. En ese momento todavía no tenía título para ese proyecto global, lo adquirí después, *Lejos de todas partes*, pero ya sentía que mi escritura tenía un destino.

Ahora bien, esa toma de conciencia de la que hablas coincide, además, con el nacimiento de algunas preocupaciones que tienen que ver, precisamente, con lo gráfico. Es justo en *Cielo forzado* donde aparecen las primeras viñetas que ilustran algunas portadillas.

Viñetas todas de la sección «Danzas de la muerte».

Así es, pero también hay algo que precede a las viñetas: se trata de una fotografía muy oscura en la que se vislumbra un túnel y una caligrafía (otra de tus aficiones es caligrafiar algunas imágenes e incluso otros elementos gráficos que tienen que ver con la tipografía, con los borrones y tachones). En esas primeras viñetas ensombrecidas, además, empieza a asomar esa luz lunar, extraña, que parece ser uno de los símbolos de tu poesía y que adquiere contornos y volúmenes hasta llegar a esos retratos de mujeres desnudas del último libro.

Esos tachones de los que hablas, y que aparecieron en el primer poema –llamado «Arte de la peste»–, tienen que ver con el punto en el cual la palabra ya no puede decir, se acerca a lo inefable. Ahora, cuando termino el proyecto de *Lejos de todas partes*, y enfrentando a uno de sus poemas finales –un texto en prosa hasta entonces inédito titulado «A quien debemos temer» y que narra la pérdida de una persona querida para el yo poético–, sentí la necesidad de la imagen. Quería una que mostrara ese rostro de la persona perdida, una cabeza que, de pronto, un buen día emerge del mar. Un día, ojeando una revista de fotografías, encontré una imagen casi fantasmal que era precisamente la que el texto reclamaba: una presencia que salía del agua. En ese momento sí pensé que en alguna etapa posterior iba a trabajar imágenes y palabras de manera conjunta al estilo de *Retratos de un caído resplandor*.

Hay, en tu obra, una vacilación interesante entre el *ser* y el *estar*. Y ello es sintomático, solo considerando los títulos de tus libros, en los que se halla un modo de articular la lectura. Se puede nombrar *Una casa en la sombra*, *Cielo forzado*, *Aquí descansa nadie*, *Retratos de un caído resplandor...* Todo suena a estaciones borrosas y fugaces, donde la permanencia no está garantizada.

Bueno, en realidad, siempre me ha costado mucho trabajo titular mis libros. Paradójicamente, en este último caso apareció antes de escribir el poema final. Por lo general, tengo que dar muchísimas vueltas,

probar varios títulos tentativos, ver distintas posibilidades. Pero esta vez sentí que mi libro reclamaba una luz, un fulgor sobre ese ambiente nocturno del texto, y de pronto ahí apareció ese brillo, ese resplandor.

¿Tu obra podría considerarse como una especie de elegía a la soledad del yo poético? En toda tu escritura hay un afán por poblar esa soledad con una serie de aparecidos, de figurantes fantasmales.

Pero ser nadie en este caso significa también ser todas las personas.

Pero ¿es realmente ser todas las personas o es desear ser todas las personas?

Es desear.

Y esa profundísima soledad, que significa carencia, implica la búsqueda de otras personas y del propio yo poético. Para mí es emblemático que aparezca Carlos Alberto como una figura a veces articulante, o incluso como el destinatario de algunas dedicatorias de tus poemas, como si se tratara de un personaje más de la ficción. Me parece curioso –y acaso es una infidencia– que a veces Roxanna, tu esposa, te llame CLD. Has logrado instaurar en tu propio espacio real una especie de escisión entre Carlos López Degregori y CLD, un personaje de esta galería de presencias fantasmales que habita tu universo.

Mira, Jorge, yo creo que escribir poesía es un acto contra la soledad, contra ese vacío que, siento, es parte de mi esencia. Yo percibo que la poesía, la palabra, el discurso es ese instrumento que me devuelve a mí mismo y que también me devuelve a la realidad. Creo, y concuerdo contigo, que en mi corazón hay un gran vacío, un gran desamparo, pero también creo que en este último libro eso está cambiando. *Retratos...* es un libro oscuro, torturado en algunos aspectos, pero por primera vez termina con un triunfo, una confianza en lo que vendrá después. Todos mis trabajos implicaron algo que se había perdido irremediablemente. Este poemario también habla de pérdidas, porque reconstruye una

suerte de biografía afectiva de un personaje, Carlos Alberto, que va recuperando, a través de la memoria, ciertas mujeres, ciertas presencias que fueron importantes para él.

Y para ti también.

Se relacionan experiencias mías, ciertamente, pero están transformadas, manipuladas, ficcionalizadas de la misma manera que las fotografías que ahí aparecen. Pero si bien esas experiencias ya no existen, la sensación que queda al final, la comprobación a la que llega el yo poético, Carlos Alberto, es que esas presencias han valido la pena, han justificado su existencia, le han permitido ir desde la ceguera –porque el libro empieza con un niño ciego que tiene 8 años– hasta esos ojos abiertos de las páginas finales, que son la sabiduría y que están mirando hacia adelante, y también están mirando directamente al lector y al que escribe.

¿Y qué cosa es lo que te permite seguir escribiendo?

Probablemente, ese vacío que está enraizado en lo que soy y que exige que lo llene con palabras. En el fondo, creo, esa es la razón de toda escritura. Hay algo que realmente no puedes llenar, que no puedes explicar, que te impulsa, te impele, te lleva.

Para ti, además, escribir es angustiante...

Es una etapa sumamente obsesiva para mí. Generalmente escribo por ciclos que pueden durar uno, dos, tres meses, y en ese lapso borrajeo varios poemas simultáneamente: vienen uno detrás de otro. Es una etapa de ansiedad, desasosiego.

Ahora, ¿qué ocurre con algunos textos que aparecen y no se mueven dentro de la atmósfera que tú buscas, que no pertenecen al ámbito semántico de tus vocablos? ¿Descartas esos poemas? ¿Los guardas?

Son poemas que mueren a medio camino.

Hay algo que me interesa respecto de ese singular universo –casi gótico, de extrañamiento, de ocultamiento– que has procreado. ¿No temes que aún tenga mucho de subterráneo, que ese misterio que lo impregna oculte algunos significados?

Ese es el riesgo de cualquier persona que escribe, cualquier persona que ha llegado al punto de encontrar una voz, un estilo o un universo, una manera de vivir y sentir el lenguaje.

Pero en tu caso se trata casi de un movimiento en espiral. Eres un poeta que se retroalimenta a sí mismo, se autofagocita. El riesgo es mayor que para el creador que picotea aquí y allá buscando temas, lenguajes diversos que lo conduzcan a formar universos varios.

Soy consciente de ello. Sin embargo, mis dos últimos libros, *Aquí descansa nadie* y *Retratos de un caído resplandor*, son proyectos que en sí mismos significan un matiz o un camino diferente. Hay un estilo, ciertamente, un lenguaje reconocible, pero creo que son muy diferentes de sus antecesores. Ahora bien, no se puede predecir qué va a ocurrir con la propia escritura. Siento que si encuentro alguna vez que mis palabras se repiten, dan vueltas en vano, consideraría razonable la posibilidad de abandonar la escritura por un tiempo.

Pero no eres un poeta que ha escrito con prisa. Hay una media de tres o cuatro años entre cada uno de tus libros. A mí me interesa una paradoja que tiene que ver con tu gusto por las situaciones límite y las enumeraciones de los objetos –que es una manera para envolver al lector–, y al mismo tiempo con la resistencia que ejerces para que tu obra no se entienda fácilmente. Tu poesía es por momentos arisca, hosca, agresiva. Podemos imaginarnos poemas llenos de púas, clavos y cicatrices. Hay que tocarlos con cierto recelo y cuidado. ¿Qué te interesa como creador? ¿Acaso obstaculizar la lectura del poema, porque este es en sí mismo difícil y revelador?

Mira, antes era más visible ese deseo de empañar el poema, de hacer difícil el camino de significación, de ocultar ciertas claves, pero creo también que en los últimos poemas de *Lejos de todas partes* y en mis dos últimos libros hay una apuesta por la búsqueda de un diálogo abierto.

También me interesa de qué modo toda esta aspereza o este mundo oscuro y a veces fetichista de tus poemas ha calado en tu propia vida diaria. Pienso en tus colecciones; en tu calavera Victoria, que preside tu biblioteca; en tus pomos llenos de uñas.

Bueno, ya no tengo uñas, las botamos; llegaron a empañarse, a malograrse y era el momento de desecharlas.

Eres, además, un coleccionista de huesos.

Sí, y quizá tenga que ver con ese gusto por la enumeración que tú señalaste. Se trata, al fin y al cabo, de reunir objetos de la misma especie, de las mismas características. Mira, yo casi siento que en mi poesía y en mi vida hay dos niveles, dos espacios que son diferentes. En mi caso, escribir es vivir otra vida: tengo una vida cotidiana, trivial, diurna, común y corriente, y otra vida poética.

¿Y cómo has logrado conciliar esa esquizofrenia?

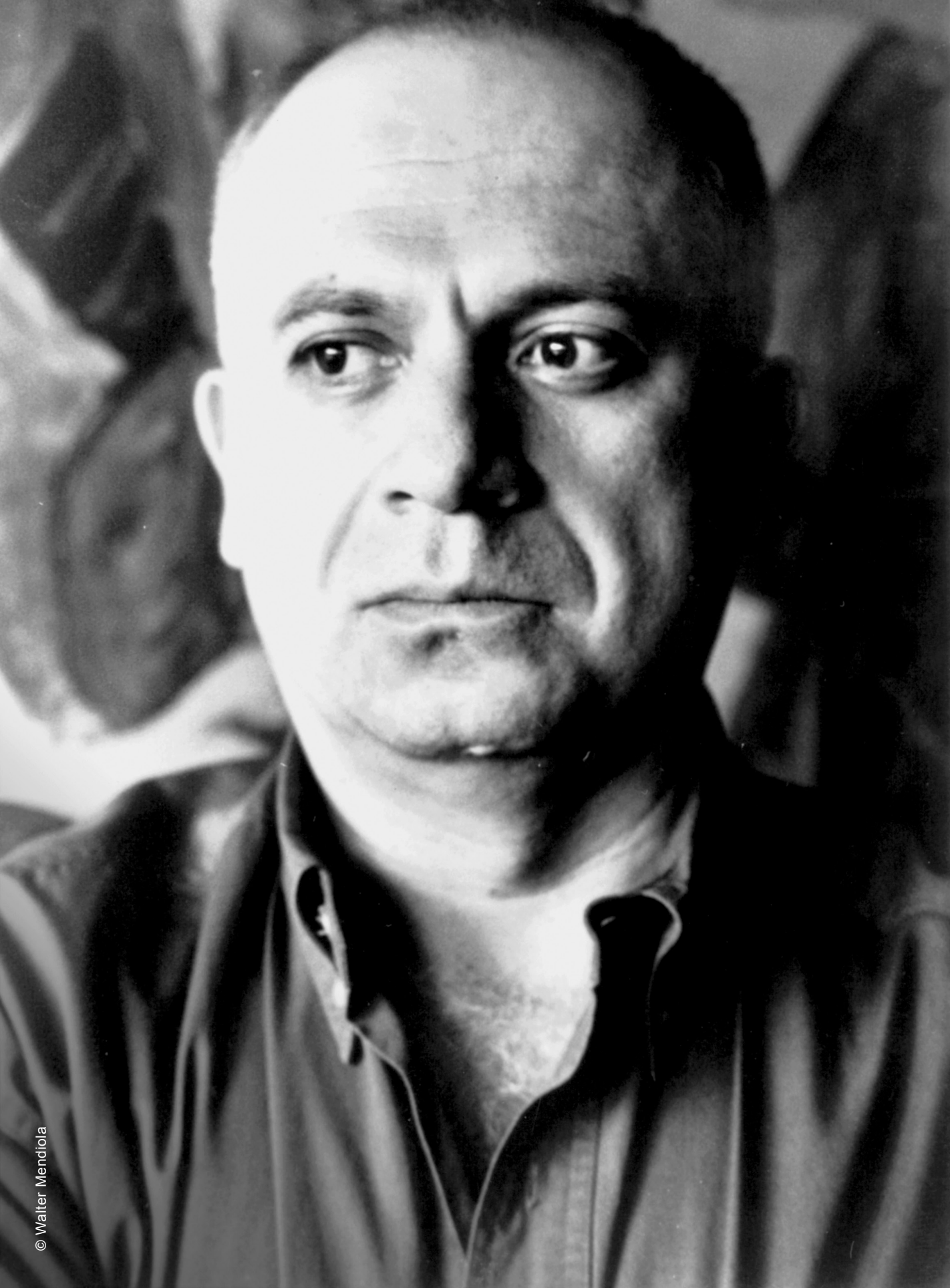
Ella sola ha buscado su lugar, su equilibrio, y aparece intermitentemente. Por ejemplo, en las colecciones. A veces ese yo, oculto, ese otro Carlos Alberto, que está viviendo dentro del profesor que soy normalmente, es quien aparece a través de esos objetos, los trae. Yo he aprendido a convivir con esa persona.

¿Y esa persona es —y lo pregunto con atrevimiento— la que guarda esa postura confrontacional o reflexiva frente a las creencias cristianas que aparecen en tu obra?

Hay, sin duda, una búsqueda de algo trascendente en mi escritura. Yo casi me considero un poco agnóstico y, últimamente, pienso mucho en la figura de Orfeo. Él no es solo el que canta y hechiza a todos los elementos

de la realidad, sino que también es él quien desciende al infierno para recuperar a Eurídice, para extraer la luz de las tinieblas. Entonces, yo sí creo que mi escritura es el descender a ese infierno que es uno mismo. Y tratar de salir de él limpio, renovado; acompañado, acaso, de los pocos lectores que hayan querido embarcarse en esta aventura.





Poesía imprescindible en tiempos agobiantes*

Por Denisse Vega Farfán

Autor de nueve poemarios, cada cual con giros y propuestas memorables, de marcado alejamiento de esquemas generacionales, desde *Un buen día* –que este mes cumple treinta años de su aparición en junio de 1978– hasta *Flama y respiración* (2005), Carlos López Degregori, como pocos poetas de su época poética inicial, aún mantiene un trabajo prolífico, espejado, original y de lograda tensión, sin caer en la monotonía, en los dominios comerciales. Siempre honesto con su propia voz: sólidamente nos demuestra cómo la poesía –de alguna u otra forma– es imprescindible hasta en los tiempos agobiantes como el nuestro.

Gentil, con la exactitud que lo caracteriza, y siempre admirado de la magia con la que las palabras lo rodean, accedió a responder las siguientes preguntas y compartir el placer de un poema inédito con sus lectores.

¿Cree que en el mundo de hoy el poeta tiene una función más especial y urgente en comparación con otros tiempos?

* Entrevista publicada en el diario *La Industria de Chimbote*, p. 10, el 22 de junio de 2008.

A lo largo del tiempo, las sociedades y los sistemas culturales se han esforzado por asignarle un don y un lugar especial al poeta. Allí estuvo el demiurgo, por ejemplo, que enlazaba el mundo de los dioses y el de los hombres, o el juglar y el clérigo de la Edad Media, o el refinado humanista del siglo XVI, o el atormentado romántico, o el vidente, o el dinamitador de la vanguardia, o el ceñudo poeta comprometido. En todos estos casos, se plantea una equivalencia entre los textos y el ser que los produce, y el resultado es la sacralización de la poesía y, también, de su hacedor. De otro lado, el poeta siempre fue concebido como un portador del lenguaje de su colectividad, el detentador de una voz privilegiada que quería ser la de todos. Creo que la primera discordancia fue observada por Baudelaire en su conocido poema «El albatros». A partir de ese momento, la figura del poeta se ha ido desfigurando y desacralizando. Hoy el poeta es un hombre común, un manipulador –y entiéndase el término en el mejor de los sentidos– de las experiencias, de las emociones y del lenguaje. Su responsabilidad y su función están contenidas en los textos que produce. Siento que el poeta es hoy solo el signo y conciencia del tiempo que le ha tocado vivir; una apuesta personal por el lenguaje en un mundo que está dominado por la inflación y la desvalorización lingüísticas; la afirmación de una mirada parcial que aspira, con suerte, a reconocerse y dialogar con otras miradas que son igualmente parciales.

¿Le considera a su poesía un propósito determinado? ¿Cuáles son sus ambiciones, sus actuales preocupaciones como poeta?

Cada uno de mis libros, y he publicado nueve hasta el momento, tiene un propósito determinado; observo un paso más en cada uno de ellos y siento que pueden distinguirse dos grandes ciclos en mi escritura. El primero se extiende hasta *Lejos de todas partes* (1994), y el segundo empieza a crecer con *Aquí descansa nadie* (1998) y se manifiesta, sobre todo, en mis dos últimos libros. Pero ellos han

logrado configurar una totalidad y me gustaría que se acercaran a ese cuerpo que denominamos obra. Cada vez tengo más claras las virtudes de un buen poema. Este debe tener una autoridad formal, es decir, un lenguaje justo para lo que quiere expresarse; y también, una autoridad emocional. Este segundo aspecto es tal vez el más difícil; el poema debe tener vida propia, un fuego interior que lo independice y que lo vuelva necesario. Todo buen poema debe persuadirnos de que solo él es capaz de decir lo que dice; de abrir nuestros ojos a algo que es sombra: no debe necesariamente entenderla o explicarla, sino señalar que está allí, tocarnos para que nos percatemos de su presencia. En este momento estoy escribiendo un nuevo grupo de textos que, supongo, se reunirán en un libro. Pero soy prudente y no me agradan los anuncios ni explicaciones previas.

En varias oportunidades se ha calificado su poesía como de corte existencialista. ¿Cree que el existencialismo es aún una puerta significativa para develar y despertar al ser humano en esta posmodernidad? ¿Cuál es su concepción filosófica respecto de su poesía?

No me agradan las etiquetas y no creo que mi poesía pueda ser calificada de «existencialista», si estás utilizando el término en el sentido filosófico que le asignaron Sartre o Camus y que tuvo un sentido en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Ahora bien, si por existencialismo quieres entender una dimensión interna y no externa, o la preocupación por el tiempo, el desamparo, el amor o nuestro lugar en el mundo –para señalar algunos vértices importantes– como experiencias que nos conmueven, pues mucha de la poesía de cualquier tiempo y lugar es existencialista y aceptaría que también la mía lo es. No me agrada, tampoco, esa idea de concepción filosófica, pero si quieres algunas coordenadas, puedo ofrecerte las siguientes: mi poesía es más esencial que conceptual, más imaginaria que realista, más expresionista que impresionista, más ambigua que explícita, más vertical que horizontal, más nocturna que diurna.

Es frecuente encontrar en su poesía una relación especial con elementos naturales, e incluso suministrarle rasgos de fantasía, vaticinio, atribuciones sacras, lo que a la vez convierte al yo poético en una especie de visionario; relación escasa en la poesía contemporánea...

Si conservo alguna certeza de mis primeras lecturas –Rimbaud, el surrealismo, Pessoa, etc.–, debo decir que siempre he confiado en esa posibilidad visionaria que ofrece la poesía. Ella nos hace ver lo que nunca hemos visto o nos enseña a escuchar lo que jamás hemos oído. Su aventura es la del insospechado descubrimiento, la del vértigo, la del hallazgo de una inmensa dimensión vertical en la horizontalidad de las cosas y las experiencias. Escribir es desvelar, es mirar el otro lado, es aventurarse en una zona de incertidumbre y niebla.

En *Flama y respiración* leemos: «No importa cuántas sangres / o cuántas piedras / o cuántos gritos / levante para ahuyentarte: / tú solo insiste / lleno de impiedad / hasta hundir tus manos / en sus aguas / postreras». ¿Se considera un poeta optimista? ¿Tiene fe en el ser humano?

Nadie puede ser hoy día optimista.

Se le conoce, aunque temáticamente escindido, como parte de la generación del 70. Habiendo transcurrido ya más de una veintena, en la que las cosas pueden verse más claras, ¿qué fue lo mejor que dejó dicha generación a nuestra tradición poética? ¿Y cómo califica actualmente a sus coetáneos? ¿Cree que aún mantienen un trabajo interesante?

Creo que mi poesía, como el título de uno de mis libros aparecido en 1994, está «lejos de todas partes». Me siento muy lejos de las propuestas del 70, de los lenguajes y aventuras de los poetas de esos años. Mi primer poemario, *Un buen día*, publicado en 1978, pasó inadvertido, sencillamente porque exploraba un camino que entonces era percibido como anormal o excéntrico. Debieron pasar

varios libros y años para que se reconociera que mis textos proponían una identidad poética, un lugar personal e intransferible. De otro lado, y para responder a tu otra pregunta, la poesía peruana es, en el ámbito de nuestra lengua, una de las más plurales y ricas, y los poetas del 70 participan de esta virtud. Su aporte está en las disonancias, en el desvanecimiento de los géneros, en la apertura a los infinitos matices del coloquialismo y la narratividad. Los años han transcurrido y son pocos los que aún persisten en la poesía; pero creo que los setenta y los ochenta le entregan a la tradición poética peruana unas tres o cuatro obras mayores.

¿Cómo ve el rigor de la crítica actual respecto a la poesía peruana?

Hay dos clases de crítica. Una académica, preocupada generalmente por las voces canonizadas; y otra, atenta a los textos de actualidad. Esta segunda crítica vive un renacimiento y se está desplazando de las páginas de los periódicos al más plural, irreverente y gaseoso espacio de Internet. Creo que las revistas virtuales, las redes sociales y los blogs literarios nos entregan una apertura interesante, pero también trivial e instantánea, pues todo se desvanece casi en el momento de la escritura; su virtud está en las posibilidades democráticas que encierran; su riesgo, en la banalización. El principal peligro de la poesía y la crítica se encuentra hoy en su crecimiento exponencial. Lo que se produce y ofrece excede largamente a lo que puede apreciarse y leerse. Entiendo, por eso, la desesperación y el desencanto de tantos poetas que entregan su primer libro. Saben que sus posibilidades de ser leídos, reconocidos y apreciados son exiguas. Y aquí surge la necesidad de un rigor en esa crítica que circula especialmente en las revistas virtuales.

Tengo entendido que prepara la publicación de un libro con su prosa poética reunida. ¿Podría hablarnos al respecto?

Tengo el ofrecimiento de una joven editorial para publicar una reunión de mis poemas en prosa. En todos mis libros, desde *Una casa en la sombra*, hay varios de ellos. Esta selección se llamará *El hilo negro*. Creo

que este título acoge varias sugerencias; un hilo engarza, cose, zurce y reúne diversos trozos o elementos, es decir, textos; pero es un hilo negro y ese color refuerza la idea de sombra, incertidumbre y niebla. La reunión no es cronológica, sino temática, y debo confesar que los textos se leen de otra manera y ofrecen sentidos y resonancias que antes no poseían. Yo he sido el primer sorprendido. Ojalá se concrete la publicación. También, con toda la paciencia del mundo, estoy trabajando en el nuevo poemario al que me refería en otra de tus preguntas.

Una sana crítica y un consejo a los jóvenes poetas...

No se apuren por publicar ni vivan obsesionados por el reconocimiento, huyan de las redes sociales o no se las tomen en serio. La poesía es una fatalidad y una insistencia.

Un poema inédito de Carlos López Degregori

Faros

Todo el último año he visto a los faros caminando en la noche
con sus largos brazos
salidos de las olas.

Sé que vienen a buscarme.

Al verlos mi gato se encarama en el techo como un faro
y mis perros aúllan enloquecidos como faros
y todas las muchachas que conocí vienen a despedirme con sus ojos
espinosos y girantes.

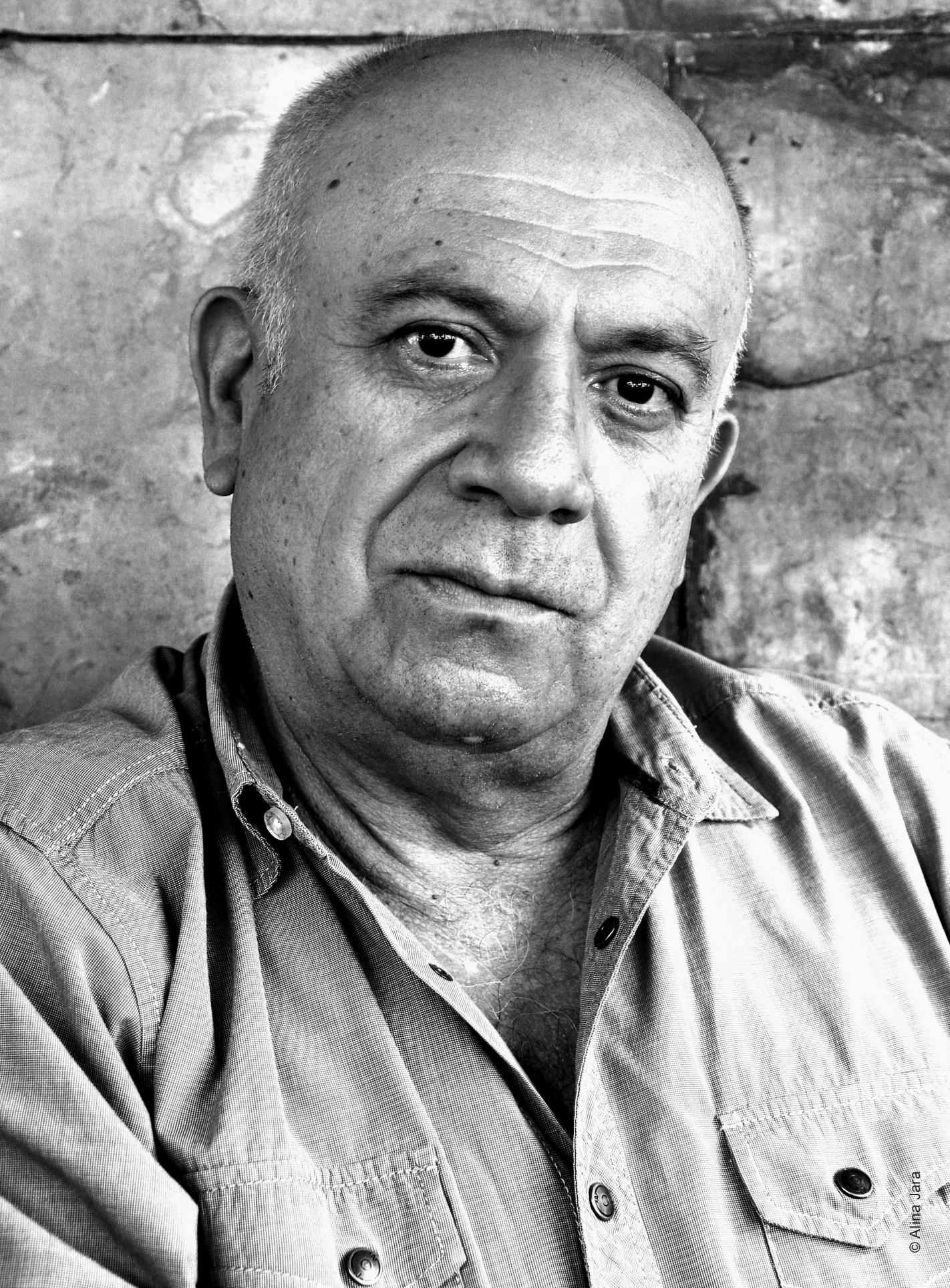
Yo nado furiosamente en la sombra para alejarme de ellos.

Que se queden tristes en la orilla
en una fervorosa incredulidad.

Que se sequen blancos como la osamenta del mar.

Daré patadas contra la tierra.

No me tocarán con sus últimas lenguas de amor.





El catador de venenos*

Por Jorge Eslava

CLD es uno de los poetas cardinales de hoy. La oscuridad y transparencia de su obra ha alcanzado con *Una mesa en la espesura del bosque* (Peisa, 2010) la clavija perfecta para reforzar la coherencia de una singular propuesta poética. Cada uno de sus libros anteriores significó la conquista de territorios y seres extraños, hasta instaurar, con su flamante libro, un imperio cautivante de horror y belleza. Aquí nos instalamos para conversar con él.

A pesar de que te conozco hace veinticinco años, no sé con quién conversaré esta noche...

Tú no sabes con quién conversarás y yo no sé con quién despertaré mañana. Tal vez esa sea una de las razones por las que escribo poesía, para reconocer y conjurar a todos esos personajes y presencias que me habitan.

* Entrevista publicada en *Un Vicio Absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) (7), 55-59.

Permíteme ponerlo así: eres un estuche que guarda misterios. ¿Qué es lo más precioso de este milagro, que lo llevas tan consciente?

Sin duda, la fatalidad de escribir. Empecé a escribir seriamente hace más de treinta y cinco años y sigo haciéndolo.

Tus lectores conocemos algunas de tus obsesiones. Por ejemplo, el afán por ofrecer un libro distinto que, sin embargo, se incruste en la edificación coherente de tu obra. ¿Qué significa *Una mesa en la espesura del bosque* como escrutinio y emplazamiento de lo escrito antes?

La construcción de una obra oscila entre la unidad y la divergencia. Uno debe tratar de que cada libro ofrezca una mirada y un tono distintos, pero fiel, al mismo tiempo, a un tronco y un impulso permanente. En mi caso, desde *Las conversiones*, cada libro ha ido revelando y encubriendo mi proceso vital. Cada uno corresponde a una etapa existencial y en sus páginas hay muchos signos y marcas que testimonian ese proceso.

Consideras que es tu libro más consistente...

Una mesa en la espesura del bosque es el libro que se escribe en un punto de plenitud cronológica que es, simultáneamente, el umbral a otro ciclo en la existencia. Lo escribí entre los 52 y los 57 años. En ese sentido, es detenerse en medio de la espesura del bosque para mirar atrás y reencontrarse con una serie de obsesiones, personajes, visiones, nieblas, sombras y miedos que me han acompañado siempre y han estado en todos mis textos.

Es verdad, pueden reconocerse ecos de *Una casa en la sombra*, *Cielo forzado*, *Aquí descansa nadie...* que reproducen el sentido horrible de tu ficción. ¿Crees que es una especie de Saturno devorando a sus hijos?

La analogía es exacta. Cada nuevo libro mío devora y resucita motivos, símbolos y atmósferas de libros anteriores. En *Una mesa...* esta fuerza es más visible.

Ya en *El hilo negro* había un anticipo de lo que nos depararía el acento de tu prosa poética. Siempre había contado historias o, al menos, incitado visiones... Ahora es más notoria esta alucinada imaginería. ¿Cómo haces para convivir con ella y exorcizarla?

Sí, en mi poesía es cada vez más visible una vocación narrativa. Pero son relatos ambiguos en los que el narrador no está seguro de lo que está ocurriendo. Todo se ve a través de un cristal empañado. Coincido contigo en que tienen la atmósfera desconcertante de las alucinaciones.

Con algo de humor negro manifesté poseer la mano que escribe tus textos y te entregué un muñón (puede verse en YouTube)... ¿Podrías confesar cómo se conduce esa mano?

Esa mano se conduce sola. Tiene vida propia. Un texto en el libro habla de ella: «Unos guantes de cabritilla». Y esa mano tiene la capacidad de señalar lo desconocido.

Precisamente quería preguntarte por dos poemas: «Unos guantes de cabritilla» y «Pequeño animal de alivio». Para mí, alegorías de la creación poética y del objeto poético. Escribes, en el primer caso, «no es un hecho grandioso, es sencillamente un principio de equilibrio o de sustitución» y le otorgas cierto sino inevitable. ¿Sientes que es tu condena vital...?

Escribir no es una condena, es una fatalidad o un sino al que se mira de frente. Y un sino te excede, está en ti, pero está fuera de ti al mismo tiempo. Es lo que narra «Unos guantes de cabritilla». El personaje del poema recibe una mano que viene de otra persona y otro tiempo. Esa mano se ajusta perfectamente a su antebrazo y le permite representar lo desconocido. El poema sugiere que es la mano de Durero. Y Durero representó en una imagen un rinoceronte –también aparece en el poema– que nunca había visto. El poema desarrolla una fusión entre Durero y el que escribe, los dos son una sola persona con dos rostros. Más que una alegoría es una muestra del mecanismo que impulsa los

poemas del libro. En ese sentido, sí puede leerse ese texto como un arte poética. «Pequeño animal de alivio» es un texto de cacería, pero el animal no está en el exterior, sino en uno mismo.

El pequeño animal de alivio que simboliza a la poesía debe, para fructificar, cumplir contigo «el tiempo de los remordimientos». ¿Cuánto tarda este decantamiento que funde a la persona civil y al poeta?

Uno de los sentidos que admite ese pequeño animal de alivio es el de ser también la poesía. Y la poesía se escribe desde una dimensión interior; es como una figura de agua congelada que se va formando con el tiempo en una gruta, o como un filtro o un veneno que va macerando. En ese sentido, demora toda una vida prepararse para unos poemas y al fin escribirlos.

Es evidente que parte de esa «preparación» son tus lecturas de temperatura fantástica. Además de Poe, Maupassant, Bierce... ¿quiénes integran tu santoral?

Mi santoral está formado por el Rimbaud de las *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*, Pessoa y el Kafka de los textos breves y los diarios. Otro santoral latinoamericano reuniría a Cortázar y Rulfo. Un tercer santoral de consistencia visual tendría a El Bosco, Magritte, Ernst, Remedios Varo... Y podría seguir añadiendo santorales para honrar cada día de guardar.

Varios de tus poemas «descansan» sobre referencias culturales, como el rinoceronte de Durero y muchas otras... ¿De qué manera quedan registradas en tu subconsciente y son rescatadas luego para su desarrollo en el texto?

Me interesa la poesía que plantea intertextualidades y que vela y revela muchas referencias. Pero esa relación debe ser natural, surgir espontáneamente. Supongo que las cosas interesantes que uno lee y descubre se van almacenando en la memoria y luego surgen con vida propia, transformadas. Recuerdo, por ejemplo, que vi una imagen de ese rinoceronte

hace muchos años, en los setenta, cuando estudiaba en la universidad. Treinta años después, ella reapareció para casi dictarme un poema.

¿Y qué tipo de películas buscas?

Veo todo tipo de películas. Pero te doy el nombre de un autor con el que siento cada vez más afinidades: David Lynch. *Blue Velvet* o *Lost Highway* son dos historias perfectas.

Considerando que descienes de una familia convencional, de gustos refinados, dime si esa fascinación por lo oscuro viene de tu infancia...

En mi casa era obligatoria la lectura y desde niño tuve una fascinación especial por algunos cuentos de hadas. Recuerdo un enorme libro de Andersen con hermosas ilustraciones que escuchaba leer a los cuatro o cinco años. Hace unos cuatro años encontré la misma edición en una librería de viejo y ha sido un placer revisitar «Los zapatos rojos», por ejemplo. Es un cuento cruel y perverso. Supongo que en esos años se plantó la semilla.

Consíénteme unas preguntas agresivas. ¿Cuál es el límite de tu malditez? ¿Tienes pesadillas en la vigilia? ¿Consumes sustancias proscritas?

La «malditez» no es una máscara teatral o una impostura. Es un extrañamiento íntimo, el reconocimiento y la aceptación de una sombra que te acompaña. Ella tiene su espacio propio y no usurpa la vigilia o la cotidianidad. Ah, a estas alturas de mi vida, ya solo consumo café o té verde.

Tu designio (como en Eguren) es ir a lo desconocido. ¿Desde tus primeros borradores ya presentes el nuevo camino?

En mi caso, los primeros borradores de un nuevo ciclo de poemas no muestran un sendero con claridad. Sin embargo, poco a poco los poemas se van organizando y el libro va adquiriendo tono y consistencia.

¿Eres consciente de que, además de forjar un trayecto personal, tu paso va golpeando de reprimendas al lector?

No me interesa reprender al lector. Sí asombrarlo y desconcertarlo. Ofrecerle trampas, espejos deformantes, figuras inquietantes, enigmas.

Laberintos profundos y laminados en los que se reconozca... Hay algo como del «llamado de la sangre» en tus poemas.

Más que un llamado de la sangre, es un reclamo del «otro» que nos habita o de lo «otro».

No solo son los ambientes claustrofóbicos que despliegas, a pesar de situarnos en un bosque, sino que son las voces imperativas y los ritos, la presencia de santos y aparecidos los que parecen instituir una religión profana. ¿Qué especie de fervor poético es este?

Es tal vez un antifervor. El de alguien que venera y guarda algo que no conoce del todo. A veces lo presiente y los poemas solo señalan que eso otro desconocido está allí.

A pesar de lo receloso que eres con tu creación, he tenido algunas veces el privilegio de conocer el éxtasis que te provoca un verso (o una imagen) y que repites tercamente... ¿Qué hay antes y después de ese descubrimiento?

Creo que hay un movimiento pendular. Primero, el deslumbramiento. Luego, el convencimiento de que esa imagen es la única posible para el texto.

¿El hilo negro opera como una hebra que une dos senderos del bosque?

Claro, une el freno y la transgresión, la sombra y la claridad, el miedo y el arrojo. Y podríamos seguir con muchos senderos más.

Es reconocible el color y el tono de tus palabras, ¿qué vocablos te parecen detestables o irreconciliables con tu poesía?

Todos los diminutivos.

Los encuentros y las despedidas son mucho más frecuentes que las permanencias, como si tus personajes atravesaran fugaz y desgarradamente la materia. ¿Buscas ese impacto sensorial?

Se escribe sobre lo que no se tiene o ya se perdió, sobre aquello que es fugaz, pero nos desgarró absolutamente.

Los quejidos, la disonancia de alambres, los goznes chirriantes provienen de un oído educado para el temblor. ¿Trabajas con música? ¿Cuáles son tus bandas o cantantes preferidos?

La música siempre está conmigo. Escucho de todo: *jazz*, música clásica, *rock* de los setenta principalmente. Escucho insaciablemente a Mozart, Bach o las sonatas de Beethoven. Escucho el *rock* de Led Zeppelin, Beatles, Stones, Neil Young y mucho progresivo, especialmente King Crimson. También tengo enemigos sonoros. Detesto la grandilocuencia de Wagner o casi todo el *rock* de los últimos años que he tratado de escuchar, con dos excepciones: Radiohead y Wilco.

Cualquier lectura que se haga de tu obra deja la impresión de que para ti el acto creador es autodestructivo.

Creo que sucede lo contrario. Mi poesía me ayuda a vivir mejor. Es, entre muchas cosas, una posibilidad para neutralizar ese extrañamiento y otredad que poseo.

«El molino», por ejemplo, puede ser un poema emblemático del tormento que significa escribir. ¿Cómo «padeces» tu escritura?

Un molino transforma. Muele los granos para volverlos harina. Lo mismo ocurre con mis textos. Me percaté de ello en mi segundo libro. Por eso lo titulé *Las conversiones*.

«Todo vicio es algo bueno», dice Brecht y recomienda: «Búsquense dos: ¡uno es demasiado!». ¿Cuáles son tus dos vicios más provechosos?

Soy una persona de naturaleza adictiva. Mi vicio positivo tiene que ver con un afán coleccionista que ahora está circunscrito a los libros. Mis vicios negativos son inconfesables.

De tu inquietante galería interior, ¿cuál es el ser más entrañable y el que aún se mantiene esquivo?

Hay varios personajes. Uno es alguien nebuloso que se podría llamar el guardián del tiempo. Mi próximo libro, si puedo escribirlo, girará en torno al tiempo. Otro es Barba Azul. Me interesa porque encierra en una habitación un secreto inmenso y terrible.

Ahora vuelves a tu caja de reposo. Supersticioso como eres, ¿en cuánto tiempo estimas que se gestarán nuevas imágenes para el siguiente libro?

En la poesía no caben programaciones. De repente ella decide no regresar. Ahora, si me guío por las señales del pasado, mis libros han ido apareciendo con regularidad. Si hay suerte, en unos cinco años.





Madera ígnea*

Por José Güich

El poeta Carlos López Degregori lanza una ineludible antología publicada en Colombia por la Universidad Javeriana. El 30 de abril se presenta en la prestigiosa Feria del Libro de Bogotá. Para el poeta, quien estudió Filosofía y Letras en dicha casa de estudios en la década del setenta, es como «cerrar un círculo». En *Caretas* se publicó una parte de esta entrevista que aquí aparece completa.

Campo de estacas, como conjunto poético, no solo implica una mirada personal sobre tu obra y escritura desde 1986, sino también un reconocimiento o consagración que va más allá de las fronteras. ¿Qué criterios adoptaste para elaborar la muestra? ¿Cómo recibes esta edición colombiana?

Elegí los treinta y tres poemas del libro porque me gustan. No significa que considere que esos sean los mejores o los más representativos. Sí busqué una selección que mostrara distintos espacios temáticos y propuestas formales. Por eso hay textos breves y lacónicos, otros que se presentan como series o itinerarios o sumas de fragmentos, al lado de algunos que casi tienen un eje

* Entrevista publicada en la revista *Caretas* (2382), 50-51.

narrativo. Cuando cerré la selección, pude comprobar que mi obra es unitaria. Es un proceso que posee muy pocas fisuras y en el que cada poema y cada libro se alimentan de los que lo preceden y de los que aparecerán después.

¿Cómo recibes esta edición colombiana?

El libro ha aparecido en una colección de poesía de la Universidad Javeriana y para mí es casi como cerrar un círculo. Allí estudié literatura en los años setenta y escribí los poemas que fueron publicados en *Un buen día*, mi primer libro. En ese sentido, es mucho más que publicar un libro en Colombia con la posibilidad de llegar a nuevos lectores, es sobre todo un acto simbólico y una especie de retribución a unos años que para mí fueron definitivos.

Como sugiere la escritora Piedad Bonnett en el prólogo, tu poesía gira en torno a la memoria y la evocación de la infancia. Has construido una suerte de mitología particular al respecto. ¿Estás de acuerdo con tal apreciación?

No creo que mi poesía sea una evocación de la infancia. Unos pocos de mis poemas exploran ese momento en que la infancia termina y se inicia la pubertad con el descubrimiento del deseo, pero son muy pocos textos. Creo que Piedad Bonnett se refiere a ciertas experiencias y símbolos, normalmente vislumbrados en la infancia, que están en los estratos más profundos de nuestro inconsciente y que afloran a todo lo largo de nuestra existencia. Si quieres tomarlo en ese sentido, puede tener algún asidero.

Curiosamente, algunos poemas en los que estoy trabajando, y que forman parte de un futuro libro, sí reelaboran –ficcionalizadas, intervenidas y manipuladas– algunas experiencias de la infancia.

Muchos de tus poemas, desde los incluidos en *Una casa en la sombra* (1986) hasta *Una mesa en la espesura del bosque* (2010), llaman la atención por la elaboración de imágenes a partir de los objetos más

cotidianos, que para la voz poética parecen adquirir una significación *mistérica* o quizá hasta monstruosa... ¿Consideras que es una zona sustancial de tu poética tal aproximación?

Todo buen poema tiene una porción de misterio o una zona de niebla. En la nota introductoria al libro digo que la poesía es una forma de descolocación; ella señala algo turbador, incomprensible o definitivo que presentimos, pero no llegamos a entender y que el lenguaje nunca alcanza a formular. Escribir un poema es el testimonio de ese tránsito hacia el misterio y en mis textos el punto de partida está en la realidad más cotidiana, pero ella, en el transcurso del texto, va perdiendo su seguridad y sus contornos. La poesía es presentir esos otros mundos que están en el nuestro. Puedo suscribir, por eso, la idea acerca de la realidad que está en el primer manifiesto del surrealismo; allí afirma Breton que lo fantástico ha dejado de existir, pues solo hay realidad.

Una mirada atenta al conjunto permite confirmar las afinidades fantásticas en tu manera de abordar los poemas, además de tu preferencia por un fraseo muy próximo a la narratividad... ¿Corroborarías esa observación?

Es cierto, en mi poesía, desde *Las conversiones*, que es mi segundo libro, hay una vocación narrativa y tal vez este libro lo muestra con claridad, pero no se trata de historias articuladas con un principio y un final. Mis poemas diseñan ámbitos que se acercan al sueño, a personajes indefinidos y principalmente a escenas. Se encuentra un fuerte componente visual que observa lo que está velado y apenas se vislumbra y se entrega al vértigo que produce lo desconocido. Lo fundamental es lo que esconden esos retazos de historias y debo reconocer que yo no sé exactamente lo que hay detrás. Escribir es tratar de acercarse a ese centro, de asediarlo, aunque jamás llegue a entregarse.

¿Un poeta está obligado a «desdecirse» en cuanto a sus logros y asumir que debe emprender mutaciones camaleónicas? ¿O se trata de ser consecuente frente a una escritura forjada a lo largo de una vida?

En la poesía no caben generalizaciones, porque ella es el espacio de la libertad. Es tal vez uno de los pocos reductos del lenguaje en el que no tienen sentido constricciones ni reducciones. Por eso, señalar una «obligación» atenta contra la naturaleza misma de la poesía. Recuerdo que Octavio Paz escribió alguna vez que a todo poeta, a la hora de seguir escribiendo, se le presentan tres posibilidades: puede profundizar una veta en la que ya ha obtenido, tal vez, óptimos resultados; puede cambiar explorando un nuevo decir con el riesgo de la dispersión; o puede buscar la síntesis de estas dos actitudes con mayor o menor ventura. Yo quisiera creer que esta tercera vía es la que ha primado en mi caso. Siento que en mi escritura no es apropiado referirse a poemas individuales, ni tampoco a libros, y que requiere acercarse a un destino que denominamos obra, aunque seguramente esa comprobación les corresponde a los lectores. Mis poemas son casi un camino existencial y yo he crecido y vivido con sus palabras. Ellos son como un gran relato que supone la construcción y el reconocimiento de una identidad. En ese sentido, creo que sí he alcanzado una identidad poética. Llámala un estilo o una manera de ver y situarse en la realidad. Sin embargo, como ya lo expliqué, siempre he buscado explorar posibilidades formales distintas y abrirme a diferentes preocupaciones.

¿Hacia dónde crees que irá desplazándose tu lenguaje en los tiempos venideros?

Cuando uno termina un texto o un libro, no sabe si la poesía retornará nuevamente con su dictado que determina que escribas. Mi último libro, sin contar reediciones, fue *Una mesa en la espesura del bosque*, que apareció publicado en 2010. Desde esa fecha, he estado escribiendo y trabajando un nuevo libro que aún está en

proceso. Casualmente, los últimos siete poemas de *Campo de estacas* forman parte de él. Este libro continúa con la exploración del poema en prosa, al que siento como el formato más dúctil y exacto para desarrollar mis propuestas. En cuanto al lenguaje, creo que cada vez me identifico más con la contención y el laconismo. Huyo de los barroquismos y retorcimientos lingüísticos. Indudablemente no estoy generalizando, porque en la poesía es fundamental el camino singular y personal. Después de ese libro: no sé. No tengo un oráculo, ni un espejo que proyecte y refleje mis imágenes futuras. Pero sí tengo una esperanza: que tenga la posibilidad de escribir un número impar de libros de poemas. El que viene en camino es el número once. Ojalá llegue al número trece. Es una buena cifra; te lo dice alguien que siempre ha vivido fascinado por el simbolismo de los números.



La poesía es un hacer*

Por Víctor Vimos

Un poeta es también un disidente que llega, en ocasiones, a alejarse de sí mismo. La multiplicación de su voz, de su experiencia, en símbolos que pueblan lo que sobre el lenguaje edifica lo convierte, con la insistencia de los años, en un otro desconocido.

Carlos López Degregori (Lima, 1952) sabe que la fidelidad a esa disidencia también es una forma de poesía. Con once libros publicados, su voz es referencial en el panorama de la poesía peruana. En su generación, la del 70, preocupada por golpear el lenguaje contra el capitalismo (Hora Zero es la mejor expresión de ello), su trabajo aparece extraño, distanciado de la calle y el bullicio, concentrado en afinar una búsqueda interior en el territorio de la incertidumbre.

Invitado al Festival de la Lira, este año, López Degregori comparte con *Cartón Piedra* algunas reflexiones sobre su trabajo poético.

A pesar de que en tu poesía la presencia del yo es constante, el discurso no se convierte en una lista de quejas o de experiencias propias expuestas ante los lectores. ¿Cómo logras evadir la autorreferencialidad?

* Entrevista publicada en *Cartón Piedra* (195), 16-19. *Cartón Piedra* es la revista de cultura del diario *El Telégrafo*, de Guayaquil.

La presencia de un personaje atraviesa todos mis libros. Su nacimiento está marcado en mi segundo poemario, *Las conversiones* (1978-1981). Ahí, el poema «Y decidí remontarme al ruiseñor» muestra la voz de un hombre que a los 26 años se reconoce como poeta, como escritor. A partir del siguiente libro, este personaje va a adquirir una identidad, un nombre: el mío. Lo represento siempre con mis iniciales CLD, o como Carlos o Carlos Alberto, términos que aparecerán intermitentemente en todos mis libros.

Me he identificado con la poesía de Pessoa, casualmente, un poeta que juega con el conflicto entre el yo real y el yo ficcional. Y siento que en todo mi trabajo está planteada esa dialéctica.

Siempre he intentado evitar que mi poesía sea confesional. Hay en ella elementos de mi biografía, sí, pero tienen que ver sobre todo con una arqueología simbólica, con un sedimento simbólico que se ha ido formando a lo largo de mi existencia.

Yo no soy el personaje que aparece en mis libros, pero, contradictoriamente, ese personaje recoge, en ciertos momentos, algunos aspectos míos. Es un yo disociado, conflictuado, un yo que se fragmenta y encarna múltiples identidades y personalidades. Un yo que es otro, como quería Rimbaud.

Una poesía edificada sobre la multiplicidad de ese yo poco podría al intentar explicar la realidad. En cambio, ¿podría aludirla, referirse a ella sin tener que nombrarla?

La poesía no explica, no da respuestas, no es explícita. Señala que hay algo que nos excede y descoloca, que está detrás de muchos de los elementos que conforman la realidad y en nuestro propio abismo personal. Escribir es abismarse, cruzar el umbral que lleva al otro lado de las cosas, incluso de la cotidianidad.

La poesía presiente que hay algo. El buen poema, el poema que me interesa, al menos, es aquel que señala simplemente que hay algo que no es tangible y que no logramos entender del todo.

Soy un convencido de que la poesía se opone al discurso racional que quiere tornar explícitas las causas y las consecuencias de algo. La poesía es fundamentalmente descolocación, ahí está su papel subversivo y revolucionario: disuelve nuestras certezas, nos deja sin ellas.

Mallarmé apuntaba que esa descolocación se logra en el dominio de dos instancias: las ideas y el cuidado de los estados del alma. ¿Relacionas esos dos polos en tu poesía?

A diferencia de Mallarmé, quien tenía un proyecto muy racional, a pesar de la irracionalidad del simbolismo, en mi poesía hay una especie de dictado, algo nebuloso que está dentro de mí y me impulsa a escribir, a encarnar ese algo en formas.

Quizá aquellos núcleos semánticos que atraviesan mi escritura tengan que ver con cierta conciencia del vacío, con una vivencia de la pérdida.

La mía, creo, es una poesía elegíaca, en cuanto su tema central es aquello que hemos perdido o que nunca podemos conseguir. Se trata de señalar, a través de símbolos, formas, escenas, imágenes, ese estado de carencia, de incompletitud.

«A qué sonará una voz que nadie oyó durante años. / A nada sonará», los dos primeros versos de *Las conversiones*. ¿No es, para la voz del poeta, el silencio siempre una tentación, un límite?

Todo poema surge de la nada. Estamos en silencio, decimos algo y el poema se materializa en ese proceso. Torna a la realidad. En mi caso, el silencio siempre ha sido transitorio. No me ha sucedido como a Westphalen: después de dos libros deslumbrantes dejó de escribir, pues el silencio se apoderó de él; la encarnación de su poesía era no decir.

El silencio no solo es una tentación, sino una presencia que está aguardando. Cuando el poeta termina de escribir, regresa al silencio. La pregunta es entonces si volverá a escribir, si volverá a atravesar esa frontera.

En este mundo poblado de ruidos, de palabras insustanciales, de discursos manipuladores y sin sentido, es una opción el silencio. Pero la poesía debe enfrentarse a estos momentos. Quizá la mejor manera de enfrentarlos sea diciendo y no quedándose callado.

¿Ese «decir», tratándose de la poesía, articula emociones, pero también razones? ¿Qué le aportan las ideas al poema?

Yo me afilio a la vertiente que se halla en el diálogo *Ion*, de Platón. Allí reflexiona sobre la inspiración y el origen de la voz poética, y concibe a la creación poética como un dictado, no como parte de una idea previa. En el proceso de la escritura, uno va esclareciendo aquello que quiere señalar, no decir ni explicar, sino aquello que de pronto quiere manifestarse.

Tengo una poética irracional, en el sentido que le ofrecía a este término Wallace Stevens. Irracional, en el sentido de establecer las relaciones entre los eventos y las cosas a partir de una razón otra. En esa línea me ubico. No en la falta de sentido. Cuando empiezo a escribir, no sé adónde va a ir el poema. Este elige y encuentra su propio camino. Indudablemente, en su semilla está toda la parte que tiene que ver con la forma, con la expresión. Y este sí es un proceso totalmente consciente. Conforme pasa el tiempo, uno domina sus recursos. Los poemas suponen una corrección permanente. No hay poema terminado: lo dejamos ir para pasar a otro, como sugería Valéry. La conciencia vigilante puede llevar adelante ese camino.

Concibo esas dos vertientes. El impulso impone lo que estás escribiendo. La forma es golpear el barro del lenguaje, manipular las palabras para lograr que de alguna manera expresen aquello que te perturba e impulsa a escribir.

¿Cuál es tu trabajo para mantenerte atento a ese dictado interior?

La presencia de la poesía no es permanente. Uno no puede proponerse escribir un poema. Hay periodos de sequedad. Sin embargo, lo único

que puede hacer un poeta es ver. La poesía está relacionada con una manera de ver la realidad, presintiendo que hay algo más detrás de ella. Y leer. La poesía se va afinando con la lectura.

Esas han sido dos actividades constantes en mi formación. Observar la realidad y dejarme llevar por la imantación de la lectura. En algún momento ese dictado aparece.

Sobre ese dictado interno, sobre la inspiración, se ha estructurado una serie de publicaciones que ven en ella el único justificativo, descuidando la forma.

La inspiración es el instante. El resto es trabajo. Eso es lo que he experimentado. Hay momentos en que tienes una relación cercana con el lenguaje: las palabras se articulan, se aceitan, salen de forma constante. En otros momentos, no.

La inspiración es solo una fuerza originaria y, por supuesto, el poema no se reduce a ella. Tiene que ver con una inclinación personal, creo. Estoy convencido de que la poesía es un don. Uno viene con ella. Simic esboza esta idea: los intelectuales miran las cosas, algunos sienten que detrás o en el fondo de ellas están las mismas cosas de una manera mejor. Esa es una actitud más racionalista. Otros, en cambio, perciben que dentro de esas cosas hay otras, totalmente distintas. Por ahí va mi poesía.

Desde esta perspectiva, la belleza, uno de los temas que pueblan la poesía, ¿se distancia de lo superficial?

Desde una perspectiva cultural, lo apolíneo y lo dionisiaco, como representación de razón y pasión, luz y sombra, siempre se han cernido sobre el arte.

En mi caso, la realidad que observo no pertenece al mundo de la luz. Mi poesía es de túneles, sótanos, recintos cerrados. Se miran cosas, pero de una manera velada, como tras una ventana empañada.

En mis poemas habita un mundo desequilibrado, informe, a veces hasta siniestro, en el sentido freudiano.

Pero en esa oscuridad hallo una música particular, trabajo con el lenguaje para evitar chirridos y estridencias. Cuido mucho el ritmo, esa es una exigencia musical que desde la antigüedad clásica está presente en la poesía.

Representaré elementos oscuros de la realidad, pero busco la música que torna a una belleza distinta de esos elementos.

¿Hay forma de que la poesía se separe de la música?

Creo que no puede existir una separación entre poesía y una cierta forma de música. No necesariamente una música regular, porque esta puede sustentarse en rupturas, improvisaciones.

La característica del discurso poético es su disposición para introducir una cadencia en el lenguaje.

Un lenguaje normalmente es lineal, acumula sonidos, uno detrás de otro. Lo que hace la poesía es quebrar esa secuencia lineal y tratar de entregarle un ritmo, que además es el mismo que existe en el mundo: la respiración, el ciclo de los astros, nuestro corazón, la vida misma, tienen un ritmo. La poesía traslada ese ritmo cósmico al lenguaje.

¿Y pensar un poema divorciado de la imagen?

En la poesía, al margen del sonido, hay siempre un componente visual. Toda poesía trata de representar algo. Aunque no se abuse de las imágenes, siento que todo poema debe poseer algunas o, por lo menos, el texto en su conjunto debe entregar una especie de escena, de visión de algún acontecimiento cuya fuerza es directamente proporcional a su capacidad de sugerencia y descolocación. Todo poema supone un cambio radical del lugar de nuestra mirada.

«Arte de la peste», poema de tu libro *Cielo forzado*, muestra bloques negros que cubren completamente algunas palabras. ¿Hay una intención de transformar la realidad con ese rechazo al lenguaje?

Crean una sensación rítmica. Ese poema recoge una atmósfera peruana de los años en que escribí ese libro. Varios, no todos, pero varios de esos poemas se relacionan con nuestro terrible periodo histórico de guerra civil y de violencia del Estado. Ese poema está procesando y recogiendo, presintiendo, transformando simbólicamente esa experiencia. Y esas manchas negras tienen que ver con la enfermedad, la peste, la muerte.

¿Miras al poeta como un disidente de su mundo?

El poeta es un ser incómodo en su mundo. Indudablemente, hay muchas formas de procesar el cuestionamiento que siempre emite frente a su realidad. Yo lo hago desde una manera simbólica. Otros son directos, explícitos y hacen, por ejemplo, una poesía política.

Muchos de los poetas de la generación del 70 querían hacer una poesía que recogiera los ruidos y la violencia de la calle. Mi camino fue otro.

También creo que el azar influye en la formación de un poeta. Hay ciertas circunstancias que van señalando el camino por el que transita. En mi caso, el hecho de estar alejado del Perú en los setenta hizo que mis primeras lecturas y mi impulso a escribir siguieran otro camino.

¿Dónde está la dignidad del poeta?

En aceptar, reconocer su marginalidad. Tal vez la actividad poética en este mundo sea la única que tiene pureza porque está fuera de todo el circuito del mercado. La dignidad del poeta está en asumir esa posición y en ejercer su libertad y en ejercer su disidencia.

El problema, lo percibo en los jóvenes, es que existe una desesperación por la visibilidad, el reconocimiento, el afiliarse a corrientes que faciliten su identificación, su pertenencia casi a un clan o tribu poética. Pero si la poesía tiene un discurso marginal, su única

satisfacción o retribución es simbólica. La dignidad del poeta está en situarse por encima de ese reconocimiento simbólico. Está en ser fiel a sí mismo y seguir por el camino que ha elegido sin renunciar a esa conciencia crítica. Reconocerse en su identidad poética, sin que importen las modas o los otros poetas. Escribir para uno mismo. El lugar del lector es accesorio, aunque indudablemente uno siempre espera la aparición de ese otro vértice que actualiza el mecanismo del poema. Uno espera al otro que esté dispuesto a atravesar ese umbral al que me refería.

Después de todo el camino recorrido, ¿has arribado hacia alguna certeza?

Poéticamente, creo que tengo más incertidumbres en este momento. La poesía, su raíz, su importancia, está en ser siempre otra cosa. No puede resolverse en una lógica racional, en una convicción sin fisuras. Cada vez tengo menos seguridades. Tengo, por supuesto, ciertas certezas como ciudadano. En la poesía, que es mi trabajo más limpio, ya no tengo certezas.





Una catedral creciendo hacia abajo*

Por Carlos Morales Falcón

Descubrí la poesía de CLD en la biblioteca de ÍTACA, el mítico cuarto de estudio de Jorge Eslava ubicado en el distrito de Barranco. En ese entonces me había interesado por poemarios publicados en la década de 1980 y, con la generosidad de siempre, Jorge me hizo escoger los libros que me interesaban en una gran canasta donde depositó todos los poemarios que pude encontrar. Con ese cargamento emprendí contento mi viaje a casa. Los ordené sobre mi mesa y los fui agrupando, maravillado, de acuerdo con sus similitudes y diferencias, según los caprichos de la arbitrariedad y la emoción. Sin embargo, al abrir uno de los libros de CLD algo se quebró y giró de forma distinta en el cuarto. Asistí, de pronto, a una música oscura de ritmo inusual y rabia contenida, al misterio de sus visiones sujetadas a una zona de locura, pesadilla y desasosiego.

Me veo observando las páginas abiertas de *Lejos de todas partes*, indiferente al trayecto que empezaba a transitar afuera en el mundo. Con ese primer recuerdo en la memoria, me he dirigido a la Universidad de Lima, donde trabaja CLD. Hemos convenido en

*Entrevista inédita, realizada en Lima en agosto de 2015.

encontrarnos durante dos tardes para conversar, por primera vez, de algunos aspectos de su obra. Así que luego de las exigencias y los horarios del colegio, he llegado con mi mochila en la espalda y, sobre el hombro, con una bolsa llena de apuntes, registros de notas y los poemarios de CLD. Teníamos poco tiempo para conversar, pero la mejor de las disposiciones. Ubicados en su cubículo n.º 06, del tercer piso del edificio de Estudios Generales, se entornaba una ventana y empezaba entonces a tener movimiento la secuencia de su palabra y la estructura de su obra.

Primera tarde

Carlos, en tu poesía siempre aparece la imagen de algo que irrumpe y te conduce hacia lo oculto o pareciera que el hablante del poema ingresa hacia algún otro lado del cuarto. ¿Esa es para ti la definición de la poesía?

Esa es, probablemente, la idea que tengo de la poesía en este momento y después de un trabajo de muchos años. Casi tengo la seguridad de que la poesía es un asedio. Es un tránsito hacia una zona que desconocemos, que guarda un misterio, lo oculto, lo que no es accesible para nosotros, y el poema es esa aventura que trata de arañar ese lado, sin lograr hacerlo del todo.

Sin duda, mi concepción de la poesía ha cambiado a lo largo del tiempo. Si tú me hubieras hecho esta pregunta hace unos quince o veinte años, probablemente mi respuesta habría sido otra, pero ahora, a los 62 años, después de escribir desde los setenta, siento que eso es lo que unifica todos los textos que he construido y propuesto a lo largo del tiempo. Mi poesía siempre ha sido un viaje, la búsqueda de un centro, de un espacio que nunca llega a ofrecerse del todo y que es casi imposible de verbalizar. Es un núcleo que está más allá del lenguaje y la imagen.

Otras de las cosas que noto en tu poesía, desde un inicio, son unas referencias hacia otras artes. Por ejemplo, en *Un buen día* hay un verso que dice que «pájaros y peces se han estado incrustando en la ventana». Esa es una imagen que hace referencia, más bien, a una pintura o una película. ¿Piensas que desde ahí tu obra se ha abierto más hacia otras disciplinas?

En mi poesía es evidente un componente visual y, en ese sentido, tal vez no en forma explícita al comienzo, sí ha estado presente siempre un diálogo, una integración con otras disciplinas artísticas. En mi caso, la pintura, la fotografía, las imágenes alimentan mi lenguaje, nutren algunos de mis poemas.

Si tú me preguntaras por ciertos autores que son fundamentales para mi formación poética, yo te diría que, en algunos casos, no son propiamente poetas que usan el lenguaje verbal, sino artistas visuales. Por ejemplo, yo le debo muchísimo a De Chirico, Magritte, Max Ernst, Remedios Varo; y también a El Bosco, Velásquez, Vermeer, Durero. Más que el cine, aunque algunas imágenes tienen que ver, probablemente, con experiencias cinematográficas, las artes plásticas siempre han estado alimentado lo que escribo. A veces de una forma velada, como una intertextualidad, como una referencia sutil; otras veces como una cita más directa. Siempre lo visual ha acompañado mi trabajo poético.

Incluso, en algunos casos y en algunos libros, he tratado de integrar la imagen con la palabra. Probablemente, el libro que muestra esa preocupación con claridad es *Retratos de un caído resplandor*. Ese fue uno de los impulsos que me llevaron a intentar construirlo y plantearlo de una manera especial. En él las imágenes, los retratos y fotografías de otras personas anónimas y mías son intervenidos, manipulados, transformados, y pasan a formar parte del poema. No como una ilustración, sino como un signo más dentro de esa articulación del discurso que el poema propone.

He notado también que haces experimentaciones, no solo ligadas a otras artes, sino en la disposición tipográfica de algunos poemas. En *Una casa en la sombra* tienes un poema que se llama «Contra la autobiografía» y lo segmentas en estancos separados por rayas para resaltar grupos de versos o afirmaciones. Luego, en «Arte de la peste», de *Cielo forzado*, colocas tachaduras sobre las palabras. En *Cielo forzado* hay una sección denominada «Tarde de castigos», donde también se encuentran trece separaciones delimitadas por líneas en forma de puntuaciones como estacas, me parece, golpes o peldaños. Es decir que la disposición material del poema tiene que ver con el tema que estás tratando.

Desde *Una casa en la sombra* he buscado trabajar ciertos recursos que vinculan la poesía al espacio. Es un esfuerzo por llevar el lenguaje a una materialidad visual. En el caso de «Contra la autobiografía», es una pausa más fuerte, casi un corte con un cuchillo. En cambio, en «Arte de la peste» esas tachaduras son censuras y apuntan de alguna manera también a la muerte, que es otro de los núcleos del poema. Si tú relacionas «Arte de la peste», que es el último poema que cierra la primera sección, y que termina con esas tachaduras, con la sección siguiente que se llama «No te levantes hoy censor», se puede notar que en esa segunda parte del libro se vencen esas represiones, esas tachaduras, esos hoyos negros, y se retorna al lenguaje. Entonces, sin duda hay una preocupación por el tratamiento del espacio y de ciertos recursos gráficos que quieren enriquecer y abrir el poema. De igual forma, en «Tarde de castigos» aparecen esas estacas, esos golpes, nuevamente. Incluso son trece separaciones que buscan sugerir trece escalones. Porque en alguno de los versos, no recuerdo en cuál, se mencionan los trece escalones.

En esos libros ya se insinuaba lo que harás posteriormente en *Flama y respiración*. En *Flama y respiración* usas la imagen de un grabado en el poema «Dos cuadros». La primera parte de ese

poema se llama «El rostro», ¿verdad? Y situas las sombras arriba, en el lugar de la luz, y el cielo en el lugar de las sombras. Lo cual quiere decir que tu verdadero rostro, lo que realmente es la luz para ti, es lo que está oculto, y esto tiene que ver con tu concepto de poesía. El cielo vendría a ser un cielo que no es un paraíso, no es luz, sino que es un cielo distópico, un cielo desarmónico.

Es invertir los principios y representaciones, es forzar también el cielo; si tú buscas un diálogo con un libro anterior como es *Cielo forzado*, o como la verbalización en uno de los poemas de *Retratos de un caído resplandor*: «Cada noche salto al cielo y es como caer para arriba». Ahora, esa imagen tiene un valor adicional, porque es una imagen tomada de un diccionario de símbolos. Indudablemente, la he manipulado, pero es una imagen que en la simbología alquímica encarna la creación. Es el origen, pero un origen que no da a luz, que no genera realidad, sino que, por el contrario, produce un contrauniverso que es la sombra. La luz está al centro, pero esa luz está convirtiéndose, simplemente, en sombra. El cielo es un elemento distópico. Está en el lugar que no le corresponde. Está en el anti-lugar y mi poesía se siente atraída por esa fuerza, por ese centro que está rodeado de sombra, de espejismos, y que probablemente nunca voy a lograr esclarecer.

Una de las cosas en las que tu poesía se podría vincular al surrealismo no es precisamente en la escritura automática, porque eres muy consciente de la creación, pero sí en ese poner en relieve lo irracional. Tienes unos versos al inicio de tus libros que dicen «voces articuladas al revés», «no pienses, cabeza, al revés», que se asocia justamente a lo que se puede decir sin que el censor racional intervenga.

Exactamente. Creo que mejor no lo has podido expresar. Una de las vertientes fundamentales en mi formación poética, cuando yo empecé a leer literatura seriamente en la universidad, tuvo que ver con el simbolismo y una zona de la vanguardia. Por ejemplo, leí a Baudelaire,

a Rimbaud (quedé deslumbrado por Rimbaud, especialmente por los poemas en prosa), pero también leí el surrealismo. Todavía conservo bastante desgastado mi ejemplar de los manifiestos y una antología de poesía surrealista, que es la de Aldo Pellegrini. En ese momento todavía no había leído a Moro ni a Westphalen, apenas conocía algunos de sus poemas que estaban en la antología *Vuelta a la otra margen*. Pero a mí, lo que me deslumbró del surrealismo no fue exactamente la técnica. Los poemas surrealistas te fatigan muy pronto. Descubres el mecanismo rápidamente y esa acumulación de imágenes irracionales –que a veces te pueden deslumbrar–, a fuerza de repetirse, de volverse una avalancha, pierde intensidad y terminas casi extraviado. Pero sí me interesó esa preocupación y ese valor que le otorga el surrealismo al inconsciente, al sueño, a lo fantástico, a lo maravilloso. Recuerdo, por ejemplo, una afirmación de Breton en el manifiesto, que dice: «Lo fantástico ha dejado de existir, porque ahora toda la realidad pertenece a lo fantástico». Estoy parafraseando, no es exacto, pero indica que lo fantástico ya forma parte de la realidad.

Entonces, atraído por el inconsciente, el sueño, la imaginación, esa capacidad de producir paisajes o escenas que proponen una racionalidad distinta, fui seducido por el surrealismo, y especialmente por ciertas imágenes pictóricas surrealistas. Yo he pasado horas, en ese momento todavía no había tenido la oportunidad de ver directamente esos cuadros que después, en algunos casos, he logrado contemplar, pero pasaba horas observando ciertas reproducciones de Magritte, para citar un caso. Imágenes que aparentemente son cotidianas y que él les da una vuelta absoluta. Piensa, por ejemplo, en esa imagen que a mí me aterraba y me deslumbraba al mismo tiempo, que es simplemente una jaula con un abrigo y que se llama *El sanador*, *El terapeuta* o *El curador*. Es una imagen que está sencillamente reuniendo elementos distintos, dispersos, cotidianos,

representados con mucha minuciosidad realista, pero que, sin embargo, te están trasladando a un espacio que te sobrecoge. Eso era lo que quería representar en mi poesía y desde *Las conversiones* traté de hacerlo, porque mis primeros poemas obedecen tal vez a otro discurso, a otra preocupación. Yo vislumbraba muchas cosas, pero no tenía ni la seguridad ni las herramientas ni el dominio del texto, de la retórica, para poder encaminar el discurso. Pero más o menos, a partir de *Las conversiones*, que son los poemas que empecé a trabajar a fines de los años setenta, sí empecé a presentir que podía llevar adelante mi proyecto. Desde ese momento, todos mis libros, de una manera distinta en cada caso, han tratado de continuar ese viaje, de seguir asediando ese sentido.

Justamente esa es la impresión que tengo al leer tu obra reunida en *Lejos de todas partes*. Siento que los libros iniciales eran una dispersión de símbolos; algunos los has dejado de lado y otros los has ido retomando conscientemente. Entonces se repiten casas, se repiten pozos, hay árboles, manos, cajas, aguas ocultas, presencias, resplandores. En algún momento señalas que es tu mitología doméstica, y yo creo que podría ser mitología no solo porque son símbolos que se repiten en las habitaciones, sino porque también se dirigen a una vuelta hacia un origen esencial. Para Mircea Eliade, en los mitos cosmogónicos, esta vuelta al origen significa volver al caos inicial, el retorno a la energía inicial creadora del universo y, por extensión, a la imagen arquetípica de la creación artística, como defines en el poema «El rostro».

Seguramente recuperaremos ese origen en el momento en que nos toque desaparecer. De repente en ese momento entenderemos que es un poco como el ciclo del universo. El universo, en este mismo momento, está en expansión, y el ser humano en una escala infinitamente pequeña lo hace. El universo surgió de un punto inexplicable que simplemente estalló y está expandiéndose para morir y regresar a ese punto.

Otra de las cosas que me llama la atención de tu poesía es esta constante remarcación del tiempo. En *Las conversiones* marcas que tienes 27 años al momento de la escritura; en *Una casa en la sombra*, 33 años, y en *Cielo forzado* también colocas fechas. Hay un poema que se llama «Las edades verdaderas», donde un hablante parece tener una memoria oculta de otras vidas que ha vivido y otras edades que ha tenido, y este conocimiento permanece profundo y secreto en un cuerpo actual. Teniendo todas las edades y vidas latentes, ¿qué te motiva a señalar el tiempo vital biográfico en tus poemas?

Para mí la poesía se ha convertido, desde *Las conversiones*, en el discurso que va velando y develando simultáneamente toda mi peripecia vital. Lo hice por primera vez en *Las conversiones* en «Y decidí remontarme al ruiseñor», que es un poema que toma como motivo la creación poética; la referencia en ese texto señala al poeta inglés Keats que casualmente murió a los 26 años, tuberculoso. Yo escribí ese poema a los 26 años y en ese momento señalé mi edad casi sintiéndome una encarnación de Keats. Y a partir de ese instante, en todos mis libros han aparecido referencias al tiempo, al momento de la escritura y a la peripecia, a la trayectoria del Yo a lo largo del tiempo. Yo he crecido con mis poemas. No he crecido en el sentido de volverme mejor o de madurar, sino que ellos han señalado el camino de mis años, ellos han marcado mis pasos. Y en muchos poemas y muchos libros importa el momento en el que fueron escritos. Probablemente, llegará el día en el que tenga que fechar mi último poema y no sé si en ese último poema me refiera al tiempo, a la edad a la que estoy llegando, no lo sé, pero siento que la poesía, en mi caso, ha sido la construcción de ese yo, de esa identidad que es fragmentada, que es movable, que es incierta, pero que al mismo tiempo es mi articulación existencial en la cadena del tiempo. O sea, mis libros son mi vida y la vida es tiempo, a pesar de que es una convención el tiempo. Está encadenada a él, contra él lucha permanentemente y en él se desgasta y se vuelve pérdida y vacío.

¿Y por qué esa necesidad, en tu poesía, de tener presencias tutelares simbolizadas en tres presencias? Por ejemplo, en «El talento y el poeta», las de san Jorge, san Gil, san Blas.

Siempre me ha gustado el número tres, porque el número tres es el número que implica la síntesis. Si tú partes de un análisis simbólico de los números, tienes el número uno, que es la unidad, la perfección inmóvil; surge el dos, que es la división, la contradicción: es el sí y el no, el cielo y el infierno, la vida y la muerte, el masculino y el femenino, los contrarios, los opuestos y el conflicto. Luego viene el tres, que es la síntesis, pero es la síntesis que está reuniendo a esos conflictos. El tres es el mejor número que existe. Tres son los tiempos: pasado, presente y futuro. Tres son las personas de la Santísima Trinidad. Tres son los mundos, incluso. Este mundo, el submundo y el otro mundo. Entonces, creo que el tres es el número que mejor recoge mis preocupaciones y que me permite articular ese sistema simbólico que no es estable porque está en permanente contradicción, pero que sí es coherente en la dinámica que lo impulsa.

Ahora, también ese tres tiene que ver con la escritura. Con el que escribe, el yo; aquel a quien mira y de quien escribe, que es otro yo; y el tercero, que es el de los ojos que recorren el texto, el lector. Incluso el tres aparece en un poema que a mí me parece decisivo. Es el primer poema de *Flama y respiración* que se llama «Voces». En él ves claramente a las tres personas: el yo que se acerca a despertar al durmiente, el yo durmiente que se levanta y se marcha y el yo que narra. Ahí ves a las tres personas que son los tres que están en mi foto de la contraportada, en el elemento paratextual, y que es reforzado por esa tríada de vocablos: desolación, deseo, delirio. El tres ha aparecido continuamente en toda mi obra sin proponérmelo.

En algún momento aparecieron como figuraciones femeninas. Primero como nombres de santos, luego como abstracciones: Envidia, Miedo, Espera, o también: *desolare*, *desiderare* y *delirare*, y luego como nombres de mujeres: Aldana, Purísima, Fulgor...

Luego como los tres rostros del yo, los tres invitados de la mesa, los tres santos, tres mujeres o tres presencias femeninas, tres entidades. El tres es una figura constante. Es, más que una figura, un símbolo constante. Incluso en el aspecto rítmico. A mí siempre me gustan los impares en los libros. Busco que el libro tenga un número impar de secciones. Por ejemplo, *Las conversiones* tiene tres secciones. El cinco, de alguna manera, también te remite a ese número impar. El mismo ritmo, creo yo, y tal vez otra de las preocupaciones visibles en mi discurso sea el manejo rítmico del poema. Yo cuido mucho la cadencia, el discurrir de las palabras que tratan de hechizar al destinatario. No sé, me sale espontáneamente. No tengo conocimientos muy profundos musicales, pero creo que el ritmo mío también está marcado por un compás de tres golpes.

Creo que eso se siente más en *Las conversiones*, que es un poemario que rockea mucho. Es muy imprevisto. Y además es un poemario, como casi todos tus poemarios, muy unitario. Tus libros son casi como discos conceptuales. Hay un poema en cada libro y este poema le otorga el título al libro. Los mismos poemas son fragmentos de historias cerradas. Hay cierto criterio de unidad.

Es cierto, *Las conversiones* es un poemario muy musical. Incluso muchos poemas se llaman canciones. Cuando lo escribí no sabía, porque los poemas surgieron simultáneamente. Pero cuando lo estructuré, deseché algunos poemas y lo corregí, sí tuve la conciencia de que estaba logrando un libro unitario. Para mí es importante, no el poema, sino el libro. Y muy pronto me di cuenta, eso sucedió cuando llegué a *Cielo forzado*, de que no solo los poemas eran unitarios, sino que lo que importaba era la construcción de una

obra que también fuera unitaria y coherente. Es la idea de estructura, de catedral, de una catedral gótica si quieres, pero de una catedral creciendo hacia abajo. Es importante una propuesta unitaria. Por eso muchos poemas retoman motivos, personajes, escenas de libros anteriores. Hay continuas referencias, hay todo un juego de espejos, y eso lo he trabajado cada vez con más conciencia e intencionalidad. Yo no sé adónde va cada poema individualmente, pero sí soy consciente del manejo retórico del lenguaje, de la estructura formal del texto y la totalidad del libro.

Segunda tarde

Carlos, en tu poesía hay muchas casas y muchas habitaciones. Me gustaría saber de qué manera recuerdas las habitaciones y las casas en las que viviste desde la infancia.

Recuerdo la primera casa que me marcó y probablemente esa casa sigue acompañándome todavía. Recuerdo que, más o menos, cuando yo tenía tres o cuatro años nos trasladamos mi padre, mi madre, mis hermanos –en ese momento los que habían nacido– a Collique. Mi padre era médico, era tisiólogo, y en ese tiempo se encargó del sanatorio de Collique; el hospital que ahora se llama Sergio Bernales, que en los años cincuenta era un pequeño sanatorio para niños tuberculosos y que estaba en un lugar bucólico. Era un lugar rodeado de campos cultivados, de animales, de árboles, y lo único que veías pasar de vez en cuando eran los aviones, porque el aeródromo de Collique estaba cerca. Recuerdo una casa rodeada de un inmenso jardín, una casa amable, que yo la imaginaba enorme, pero después, cuando la he vuelto a ver, en realidad era bastante pequeña. Y esa casa estaba al lado del sanatorio. Para mí, niño de tres o cuatro años, el sanatorio era un espacio prohibido del que tenía que alejarme, porque allí estaban los niños con tuberculosis, pero indudablemente ese espacio prohibido funcionaba para mí como un imán. Entonces,

parte de mis aventuras infantiles en ese momento, y las recuerdo claramente, era tratar de ver qué era lo que había en ese espacio al que yo no podía acceder. Recuerdo haber entrado alguna vez. Recuerdo una habitación muy grande con camas de metal con barrotes, pequeñas, sin duda, donde había niños, y que ellos me estaban mirando en el momento en el que yo entraba. Creo que esa casa y ese espacio han significado bastante para mí. O sea, el vivir al lado de un lugar que se convierte casi en un ámbito que está prohibido para ti. Con el tiempo lo he procesado, transformado, ficcionalizado, simbolizado, y ha reaparecido continuamente en mi poesía. Incluso, después de Collique nos fuimos a vivir a Arequipa y allí la casa estaba al lado de otro hospital. Es significativo, pasé los primeros catorce o quince años de mi vida al lado de recintos donde estaba la enfermedad, y la enfermedad es el desorden. La enfermedad supone un desequilibrio en el organismo por la causa que sea y casualmente mi poesía ha hundido sus raíces en ese desorden que fue definitivo para mí.

¿Tu casa estaba poblada por muchos niños? ¿Te recuerdas como un niño solitario?

Nosotros llegamos a ser seis hermanos y, sin duda, nos veíamos con otros niños, pero yo sí recuerdo que mis primeros años fueron, fundamentalmente, solitarios. Jugaba mucho conmigo mismo. Eso es lo que vagamente recuerdo. Incluso en algunos poemas que estoy escribiendo ahora y que darán lugar a un libro futuro, estoy tratando de procesar y de manipular algunas experiencias de la infancia. Hay un texto, casualmente, que habla de esos hospitales o de la casa al lado del hospital.

En tu poesía, el vínculo familiar es un poco esquivo, digamos, el nuclear. Hay una mención a tu madre, pero es un poco áspera y no hay ninguna del padre. ¿Recuerdas cómo era el vínculo inicial con tu padre?

A mi padre lo veía como una persona bastante distante. Era alguien que marcaba una diferencia muy grande con los hijos. No era sencillo

dialogar con él, jugar con él. Yo no recuerdo jamás haber jugado con mi padre. Por ejemplo, él estaba con nosotros solo en algún momento el domingo, aunque vivíamos juntos. Él trabajaba todo el tiempo, pero el domingo asumía que debía estar con los hijos. Yo recuerdo que cuando éramos niños nos sacaba el domingo a comer helados, cuando vivíamos en Arequipa, pero eran paseos silenciosos. Tal vez esté inventando estos recuerdos y, en realidad, él no era así. Cuando pasó el tiempo, cuando ya no vivíamos juntos, cuando ya era adulto, la comunicación con mi padre fue difícil no por diferencias o conflictos, sino porque nos habíamos acostumbrado a no conversar. Con mi madre, en muchos casos y en muchos momentos, he tenido una relación un poco áspera, pero al mismo tiempo muy cercana. A veces siento que nunca he logrado romper del todo el cordón umbilical. Es curioso, pero ahora ella vive en su universo extraviado, y por razones fortuitas –pues mis hermanas viven lejos–, soy el único que la sigue visitando. Soy casi su guardián. También ahora estoy trabajando algunos poemas en donde aparece la figura de mi madre. Es curioso que a los 62 años uno esté hurgando y recuperando esas experiencias. Es lo que estoy haciendo. Eso sí, mis padres tienen todos mis libros y sé que los han leído minuciosamente, aunque nunca me los han comentado. Mi primer libro, *Un buen día*, está dedicado a ellos. Pero ahora que aparecerán como personajes en un libro futuro, no podrán hacerlo. Mi padre murió en los noventa y mi madre vive en este momento desconectada de la realidad.

¿Qué te parece si podemos definir tu poesía como una «casa siniestrada»? En el sentido de que lo siniestro, en el término alemán, implica el sosiego y el espacio íntimo, pero a la vez supone lo que está oculto, lo angustioso y lo soterrado. En ese sentido, según Freud, lo siniestro sería la irrupción de eso que debería estar oculto, la salida a la luz de lo que debería estar reprimido. ¿Crees que tu poesía es la búsqueda de lo siniestro o la afloración de lo siniestro?

Si entiendes lo siniestro en términos psicoanalíticos como lo que está oculto, lo que está reprimido, ese otro lado que está en tu vida y que te acompaña, creo que sería una posibilidad para una lectura válida. No para todos los poemas, pero sí para entender o abordar una de las vertientes de mi trabajo poético. Eso sí es cierto e incluso, por esas contingencias cotidianas, yo he terminado percatándome de que la misma realidad me ha ofrecido imágenes de esa naturaleza. Por ejemplo, hace muchos años vivo en la casa en la que estoy ahora. Al lado del lugar en donde vivo, que es un edificio pequeño, hay una casa que jamás llegaron a terminar. Una casa que quedó en casco con las ventanas tapiadas. En esa casa vivía una familia, una familia con la que no tenía contacto ningún vecino. Ni siquiera nos saludábamos. Ni nosotros ni los otros vecinos del edificio ni las otras personas del barrio. Personas evasivas, elusivas. Pero en ese espacio al lado de mi casa –y mi escritorio está pared a pared con el otro lado–, había un mundo totalmente desarmónico, terrible. Lo habitaban un padre, una madre y un hijo ya mayor con una serie de desajustes mentales. Un día encontramos a una vecina, que vive al otro lado de esa misma casa, que tocaba desesperada la puerta. Fuimos a ver. Llegaron bomberos, periodistas, la policía. La señora había muerto. Estaba en su cama y el hijo había permanecido con la madre muerta varios días, hasta que en un momento de desesperación, supongo, se colgó de una viga. Hay casi un valor simbólico en este incidente. He vivido durante veinte años al lado de un espacio que era absolutamente desordenado, terrible, siniestro, si es que quieres usar esa palabra. No tenía la conciencia de que ese espacio existía y creo que puede funcionar como una analogía para lo que es mi poesía. Yo vivo al lado de un lugar desconocido e inquietante que mis poemas tratan de recorrer.

Si tu poesía son descensos a esas zonas ocultas, podríamos vincular tu arte a lo que Jung llama «arte visionario». Él decía que el arte visionario consiste en este descenso hasta esas vivencias

primordiales, en donde está el núcleo de las experiencias humanas y sobrenaturales. Lo que hace el artista en esta zona primordial es emerger solo con rastros de lo que llega a vislumbrar en ese telón cósmico, y eso implica un costo, que es la pérdida de la visión. Creo que en muchos de tus poemas, para el ingreso hacia estas zonas, el *ver* ya no se vincula con el *saber* y este don abrumante exige las huellas en el cuerpo que permiten el ingreso hacia este universo. Y esa exigencia es la pérdida de la mirada para llegar a la clarividencia. No sé si te parece coherente.

Creo que tú lo estás formulando exactamente. Sí podría aceptarlo, pero no siento que la tarea de la poesía sea esclarecer. El poeta no es un clarividente, no es alguien que descifra misterios o enigmas. El poeta trae vestigios, fragmentos, y la riqueza del poema está en que siempre conserva esa zona de secreto y de prohibición a la que no puedes acceder. Yo creo que, realmente, el valor de un poema, y no solo mío, está en ese secreto que alberga. En esa zona de desconocimiento que tiene casi como su centro. Indudablemente, me dirás que hay otros poemas que tienen otro tipo de propuesta. Hay otras poéticas que buscan otra dimensión de las cosas, pero por lo menos la poesía que a mí me interesa es esa clase de poesía. Y yo sí estoy convencido de que la poesía tiene un componente visionario. No en el sentido de revelación; no es que vas a regresar con un saber, pero sí es atreverse a mirar algo que está velado. Presientes, por lo menos, ese algo. Allí está el secreto de la poesía y sí suscribiría ese acercamiento.

Otra constante en tu poesía es el carácter autómatas de quien escribe. Sobre la mano de quien escribe hay otra mano desorbitada que parece guiarla y la transforma en una especie de voz que usa como medio un cuerpo para poder expresarse. Una voz que está más atrás y que vehiculiza un cuerpo para poder expresar aquello que es atemporal y antiguo. ¿Te parece que sucede eso en muchos de tus poemas?

Para mí la poesía siempre ha sido una actividad necesaria. Nunca mis poemas han surgido por el deseo de escribir un poema. En realidad, hay periodos en los que siento que tengo que escribir y, cuando lo hago, es una aventura a ciegas. Yo, muchas veces, cuando empiezo el poema, no sé adónde va a llevarme. Incluso no sé de qué manera él –porque el poema adquiere una autonomía– va a seguir una orientación. Indudablemente, soy muy consciente de los recursos formales; del manejo del ritmo, del manejo del lenguaje, de la edición del texto, del esfuerzo de corregir y corregir el texto. Pero para mí escribir es casi una fatalidad, no es un acto voluntario. La poesía se da. Tampoco implica que sea una tarea terrible; no es un sufrimiento, tampoco un goce. Simplemente es un acto que me exige producir. En ese sentido, está la presencia de una voz, de una mano, de una fuerza que me impele a escribir, a producir. Supongo que lo continuaré haciendo. Ahora, hay periodos en los que, simplemente, no me sale nada y no me preocupo tampoco.

Tu poesía parece desenvolverse en zonas obturadas, espacios oscuros y clausurados. No hay espacios abiertos, y si hay espacios abiertos, son espacios imaginados de pesadillas, espacios de la mente. ¿Te animarías a llamar simbólica a tu poesía?

Sí, yo creo que trabajo más en mi poesía con elementos generales, con clases de seres y situaciones, con escenas, y los símbolos van funcionando así. No quiere decir que quiera que signifiquen algo, puntualmente, porque mi poesía no es alegórica. Jamás lo ha sido y me horrorizaría escribir una especie de alegorías o parábolas. Pero sí diría que es simbólica y expresionista, en el sentido de manipulación, de alteración de la realidad. Mi poesía parte de muchos elementos cercanos para transformarlos.

¿Te has sentido impulsado alguna vez a escribir, aunque sea en clave, de lo que pasa en la realidad, en la coyuntura social del país?

Creo que algunos de mis libros y algunos de mis poemas, indudablemente y directamente, han tomado elementos de la realidad. Por ejemplo, yo soy

un poeta que empezó a publicar en los años setenta, soy un poeta que como cualquier otro peruano vivió toda la experiencia de la guerra civil, de la violencia. Indudablemente ella me marcó, como nos ha marcado a todos, y creo que esa experiencia aparece en mis libros. Por ejemplo, si tú tomas *Cielo forzado* hay toda una atmósfera que remite a lo sucedido en esos años. Si tú examinas, por ejemplo, la última parte de *Lejos de todas partes*: «Sobre el brillor todavía de», que es una sección de siete poemas, empieza con un epígrafe del Apocalipsis, y los poemas se sitúan en esa etapa de mayor exacerbación de la violencia.

Esos poemas, creo yo, están procesando de una manera simbólica lo que fue esa parte de nuestra historia. El hecho de que mi poesía esté explorando esos territorios oscuros o que sea una poesía lejos de todas partes, como lo dice el título de uno de los libros, no significa que simbólicamente no haya afectado mis textos lo que es importante y fundamental también para todos los peruanos, y algunos lo han reconocido. Por ejemplo, Lucho Chueca en un trabajo reciente, que es una lectura de la poesía peruana producida durante el periodo de la violencia, asocia *Cielo forzado* con la noción de alegoría de Benjamin, que es un poco trasladar, no alegóricamente, sino simbólicamente una experiencia traumática y terrible para nosotros.

Si tu poesía desciende hacia lo oculto y en su trayectoria va cubriendo y ocultando referencias culturales, sucesos sociales y elementos biográficos, ¿qué veladura le restaría realizar finalmente?

Creo que la última veladura es la del poema mismo. Velarlo hasta hacerlo desaparecer. Pero eso es dejar de escribir, es asumir plenamente el silencio. Supongo que llegará el día en que tenga que hacerlo.



Ya vendrá el momento de callar*

Por Alonso Rabí do Carmo

Es usual verlo caminar por el campus de la Universidad de Lima, esquivando sin cálculo previsible a numerosos estudiantes que se apresuran por llegar, quizá tarde, a su destino. Tiene un aire distraído y a la vez un algo reflexivo, sus pasos parecen impulsados por una cadencia de aire y con solo mirarlo unos segundos uno diría, perdonando el error o la agudeza, que está siempre pensando en algo. Sorprendí al poeta Carlos López Degregori en medio de su rutina, la misma que alteré para llevar a cabo la conversación que transcribo seguidamente.

Siempre es difícil, por no decir imposible, fechar el inicio de una vocación artística. En tu caso, ¿qué suma de circunstancias dio origen a tu relación con la literatura y al hecho de asumir la poesía como una vocación? Me imagino ya mismo que es una suma de circunstancias, ¿verdad?

En efecto, es una suma de circunstancias. Yo podría fijar mi descubrimiento de la literatura en la infancia. Recuerdo que mi abuela era una lectora permanente de poesía y recuerdo que le gustaba especialmente la poesía

* Entrevista inédita realizada en Lima, en setiembre de 2015.

modernista. Yo tendría unos cuatro o cinco años y en esa época mi familia y yo vivíamos en Collique, en la casa del sanatorio infantil de Collique. Cuando mi abuela nos visitaba, a veces se quedaba a pasar el fin de semana y ella me leía cuentos y poemas. Indudablemente, yo sentía una fascinación frente a esas historias, muchas de ellas eran cuentos de hadas, y también al escuchar los poemas de Darío o Chocano que tanto le gustaban a ella, sobre todo Darío, que era su preferido. El primer poema que recuerdo con claridad es «Los motivos del lobo», de Darío por supuesto, leído por mi abuela. En ese texto hay dos elementos: la narratividad, propia de un relato, y la extrañeza y sonoridad del lenguaje, que corresponden la mayor parte de las veces a la poesía. Yo sentí en ese instante la seducción del lenguaje. Yo diría, entonces, que ahí están las raíces de mi vínculo con la literatura. Porque de niño yo leía y no solo por obligación, porque en mi casa obligaban a leer, sino también por placer.

Y en tus recuerdos de las primeras lecturas, por ejemplo, ¿qué cosas hay?

Recuerdo, por ejemplo, los cuentos de Hans Christian Andersen en un libro que aún conservo, y los veinte tomos de *El tesoro de la juventud*, llenos de narraciones y aventuras fascinantes. De ahí salté, casi de modo natural, a las novelas de Julio Verne, de Emilio Salgari...

Parece algo curioso: los primeros recuerdos de la lectura se asocian casi siempre a la aventura...

Claro, hay mucho de eso. Incluso podría decir que empecé a tratar de escribir más o menos a los doce o trece años, y mi primer intento fue una especie de novela. Indudablemente fue una cosa horrenda de cinco páginas. No tengo idea de dónde estarán esos papeles, si sobrevivieron. Luego uno se da cuenta de que hay un tránsito natural de la lectura a la escritura, al deseo de escribir y crear una realidad a partir de las palabras. Luego, en la secundaria, comencé a escribir poemas.

Pero hasta ese momento no hay una clara conciencia de que la escritura es un camino. ¿Cuándo surge esa convicción, esa conciencia?

Cuando estaba en el colegio, si bien buscaba libros y era un lector apasionado, en realidad veía la literatura, la palabra, fundamentalmente como un espacio de deleite, un espacio al margen. Incluso en ese momento existía en el colegio la división entre ciencias y letras, y yo me matriculé en ciencias porque mi interés estaba en la medicina. Además, mi padre era médico. Al terminar el colegio, me presenté a la Cayetano Heredia, pero afortunadamente no ingresé. Entonces fui a San Marcos y fue allí donde descubrí mi real vocación. Yo empecé a estudiar en 1970 y ese año salió la Ley de Educación de Velasco. Esa ley puso como parte indispensable de la formación universitaria un ciclo básico de estudios generales. Al matricularme, tomé cursos de mi especialidad y algunos electivos, entre ellos cursos de literatura. Me acuerdo de haber llevado un curso de poesía con Pablo Guevara, quien acababa de volver de Europa. Tomé también cursos de antropología y teatro, en fin. Allí encontré a otras personas que tenían un real interés por la literatura y poco a poco me fui percatando de que mi camino no estaba en las ciencias, sino en las humanidades; pensé alguna vez en las ciencias sociales, quizá arqueología. En esos días conocí a Enrique Sánchez Hernani, quien fue uno de mis primeros lectores. Un tiempo después, por otras circunstancias, mi familia se trasladó a Colombia y en ese momento se abrió para mí otra puerta, y fue la oportunidad de comenzar a estudiar literatura.

En un país que tiene también una gran literatura...

Sin duda tiene una literatura interesante, pero en lo poético la tradición peruana tiene una riqueza y un vigor mucho mayor. En fin, llegué a una universidad que me ofreció una formación literaria más o menos sólida. Eso me permitió empezar a escribir de

una manera más seria y dedicada; no diría consciente del todo, pero al menos ya podía advertir que tenía una intencionalidad.

¿Has sentido alguna vez que la poesía te ha ayudado a explorar en tu propio interior o te ha llevado a enfrentar ciertas experiencias o dolores internos?

Yo diría con certeza que ese es uno de los niveles que tiene la poesía. No es el único. Y creo que si se reduce el discurso poético a una suerte de indagación interior, simplemente narcisista, o como una terapia personal, se empobrece mucho. Pero sí es un componente importante y me atrevería incluso a decir que en algunos momentos de mi proceso literario, por ejemplo, en *Una casa en la sombra*, recurro a ciertos conflictos y sombras que de repente están arraigados en el inconsciente, en ese terreno casi inconfesable que he tratado de explorar poéticamente. Sí acepto que toda mi obra poética ha ido acompañando mi proceso vital.

En esos términos yo encuentro que, en general, leyendo tu poesía, examinando la posición de quien habla en tus poemas, hay una suerte de desacomodo permanente frente al mundo. ¿Ese desacomodo, esa sensación de extrañeza, tienen un correlato real o no necesariamente?

Supongo que tiene que ver con cierto tejido que a ti como individuo y como persona te ha ido construyendo y te define, ¿no? Yo sí percibo, y acaso ahora después de diez libros, que hay ciertas constantes en ellos. Primero que nada, la sensación, la certeza o la conciencia de que hay un vacío interno. Siento que muchos de mis poemas parten de ese convencimiento. La experiencia del vacío es significativa y constante en mi obra. Otro aspecto que aparece de modo recurrente es el deseo y el deseo es siempre la búsqueda de algo que te falta, que no tienes o has perdido. Esa conciencia de la pérdida (pérdida del cuerpo, de los lazos con la realidad, de las certezas sobre la vida, etc.) es otro elemento decisivo.

Y hay cierta urgencia porque finalmente se puede perder la vida...

Exacto, se puede perder la vida. Y eso es más significativo en una propuesta poética que se ha convertido en el camino de la propia existencia, no en el sentido de una confesión o de una poesía de la experiencia o autobiográfica, pero sí en el intento de ir tratando de moldear o esclarecer una identidad múltiple, porque muchos de mis poemas plantean también un conflicto con la identidad. ¿Quién es uno? Es una pregunta que me acecha todo el tiempo.

Y eso es algo que no se termina de decir, ¿verdad?

Ese es precisamente uno de los puntos velados y secretos del lenguaje poético.

Piedad Bonnett sugiere que tu poesía adquiere mayor trascendencia en el intento de aprehender algo que no se termina de aprehender. Ese es un drama constante en tus poemas, esa luz que no se alcanza a vislumbrar...

Exacto. Eso es cierto porque en mi caso hay una concepción de la poesía que me ha acompañado todo el tiempo. No quiere decir que sea la única posibilidad, pero pienso que el valor y la importancia y la capacidad de sugerencia de la poesía se encuentran en mostrar, en señalar algo que no puedes entender, algo que está velado...

... algo inefable...

Claro, y tú quieres llegar a ese núcleo, a ese centro, quieres abrir ese velo y nunca vas a hacerlo. Esa es la fuerza que le otorga vida a un poema, el tener siempre una parte oculta. Un buen poema, por definición, es el que oculta algo, es el poema que se reserva una zona inaccesible. El poema debe señalar la existencia de ese lugar al que es imposible acceder. El poema te ofrece la posibilidad de un acercamiento, pero nunca una entrada total a ese misterio.

Ahí veo yo cierta aplicación de la idea simbolista de rodear a los objetos y no nombrarlos.

Yo considero que he aprendido mucho del simbolismo y le debo bastante. Y digo símbolo no en el sentido de alegoría, sino en el sentido de la imagen poética, del lenguaje y del poema como un puente o umbral que te lleva de esta realidad a otra que está más allá, en la que tú no logras observar o discernir claramente qué es lo que está ocurriendo.

Al leer tus poemas, es frecuente la sensación de hallarse frente a una lógica alterna.

Es la lógica de la poesía. Es una racionalidad distinta, otra. No es irracional, es la capacidad de presentir las cosas del mundo de una manera distinta.

Hablemos un poco de tu lugar en la tradición peruana. ¿Quiénes crees que son tus interlocutores en esa tradición?

Dentro de ese vicio de las generaciones en el Perú, yo siento que pertenezco a un clan poético que marca toda la poesía contemporánea peruana y que tiene su origen en Eguren. Mis primeras lecturas de Eguren fueron en el colegio y en ese momento no me deslumbró tanto como sí me deslumbró Vallejo, el Vallejo de *Poemas humanos*. Luego me ha interesado más el Vallejo de *Trilce*. Pero siempre he sentido mi lenguaje más cercano a Eguren. Leer detenidamente a Eguren fue una tarea que recién empecé a fines de los años setenta. Ahí descubrí algunas afinidades. Ese Eguren que después se proyecta en Westphalen, en el primer Eielson. Sentí que el camino que podía transitar mi poesía era el de esos poetas peruanos. Uno de los primeros libros de poesía peruana que leí realmente a conciencia y con fervor fue la antología de Oquendo y Lauer titulada *Vuelta a la otra margen*.

Una antología interesante, sin duda, que empezaba en la vanguardia y terminaba a mediados o fines de los cincuenta.

Claro, termina en los cincuenta, con Leopoldo Chariarse. En general, esa antología a mí me deslumbró. Por esos tiempos comencé a comprar mis primeros libros de poesía peruana. Milla Batres había editado algunos libros de Juan Gonzalo Rose, de Wáshington Delgado, de Enrique Verástegui, de Antonio Cisneros. Me fui deslumbrando con cada uno de ellos, eso no lo puedo negar, pero el libro con el que sentí un contacto más cercano, más mío, para decirlo de cierta forma, fue con la antología que he mencionado. Podría parecer incluso predecible que me inclinara por Verástegui o por el mismo Cisneros, pero no ocurrió así, al menos no en ese momento.

Yo quería pedirte, un poco tramposamente, que escogieras entre Eguren, Vallejo o Adán. Y menciono a Adán porque en él hay una manera distinta de expresar la inefabilidad de la poesía, esos laberintos de opacidad que impregnan el lenguaje de los poetas.

Esa manera de expresar lo inefable y, especialmente en el último Adán, esa capacidad de ir buscando una poesía que se va abismando en el sujeto, una poesía que tiene fundamentalmente una dimensión vertical. Eso es algo que uno descubre en *Escrito a ciegas*, *La mano desasida* y en la última etapa de la poesía de Adán.

Incluso hay un intento de desprenderse de su propio yo...

Y digamos que esa lucha, ese conflicto del yo, esa pluralidad, es un elemento que está presente en mi escritura. A Martín Adán lo he leído también con detenimiento. Yo he tratado de seguir y de leer la tradición de la poesía peruana, pero, claro, hay poetas más importantes que otros, sobre todo si uno busca afinidades.

Me gustaría pasar a los setenta. Da la impresión de que tu generación se divide automáticamente en poetas que pertenecieron a grupos y poetas insulares, parece una especie de concepto por defecto. ¿Te

considerarías un insular en tu generación o en ella hay poetas con los que estableces un diálogo cercano o fluido?

Yo pertenezco a la segunda parte de la generación del 70, mi primer libro apareció en 1978, aunque mis primeros poemas fueron publicados un poco antes y eran, curiosamente, poemas de tono cisneriano que aparecieron en la revista *Hipócrita Lector*. El descubrimiento de mi lenguaje, de mi opción expresiva, ocurre fuera del Perú, mientras estudiaba en Colombia, y eso quizá me haya distanciado un poco de otros poetas peruanos que empezaban en su búsqueda en esos mismos años. Regresé a Lima en 1978, no conocía personalmente a los poetas de mi generación ni tenía vínculos con otros poetas. Enrique Sánchez me invitó a una fiesta de año nuevo en la casa de Edgar O'Hara, en 1977, donde conocí a varios poetas que en ese momento estaban reunidos en un grupo llamado La Sagrada Familia. No fue un acto consciente, quizá fuera consecuencia del entusiasmo con que fui recibido, pero esa misma noche formé parte de La Sagrada Familia. Pertenecí por un tiempo al grupo y seguí su actividad con atención.

Afecto más que militancia.

Diría que sí, afecto más que militancia. Firmé alguno de los documentos y mi primer libro apareció bajo el sello del grupo. En algún momento sentí que mis inquietudes personales y mi lenguaje estaban un poco alejados de lo que ellos buscaban y perseguían. En los mejores términos, seguí siendo amigo de ellos y me alejé de La Sagrada Familia, pues decidí asumir mi camino personal. Creo que así como yo hubo otros poetas que tomaron la decisión de apartarse de los moldes colectivos o corales que marcaron a la poesía de los setenta. José Morales Saravia es uno de ellos. Mario Montalbetti es otro. Ellos exploran un tipo de poesía que se va distanciando de lo colectivo. Cuando salió mi primer libro, fue completamente ignorado, pasó desapercibido, un libro inexistente. No pasó lo mismo con el segundo, que apareció en 1983. Yo atribuyo eso a que la propuesta del primer libro no respondía a

las expectativas o a lo que se esperaba de un libro de los setenta. En esos tiempos aparece la expresión *insular* para designar a quienes no éramos parte activa de un grupo, y era una expresión ambigua que mezclaba el elogio, lo peyorativo y una forma de invisibilidad.

Digamos que no tenía por qué ser peyorativa, que era quizá la marca de una singularidad.

Asumamos que es así. Luego, en los noventa, la visión del proceso de la poesía peruana cambia bastante. Una de las premisas de esa nueva visión es que la poesía del setenta no era tan monolítica como se creía, tan uniforme en cuanto a temas, orientación estética, repertorios formales, y poco a poco se abre paso la idea de una pluralidad en los setenta, un rasgo que define muy bien esa época. Entre los poetas del setenta hay más diversidad y pluralidad de la que creemos.

Eso no significa quitarle importancia o valor a lo demás.

Por supuesto que no. Es solo reconocer que en los setenta hay una diversidad de caminos, como ha sucedido siempre con la poesía peruana. Y una de las relecturas que se está haciendo ahora implica ir dejando atrás el esquema generacional. Hay que reconocer corrientes, contigüidades, no sé, otras formas de abordar el estudio de la tradición poética, como un mapa de conexiones. Algo así como el retablo que practicó Pablo Guevara en sus clases, donde ofrecía una visión de las conexiones, de las redes de relaciones que formaban esa tradición. Un acercamiento así, más creativo y menos esquemático, es el que podemos reclamarle a la crítica.

Quiero imaginar que hay un momento en el que la exploración formal llega a un grado de agotamiento o quizá de comodidad en la escritura, en el sentido de que uno maneja ya ciertas herramientas, cierta dicción, ciertos tropos con relativa fluidez. ¿Ese momento ha llegado para ti? ¿Sientes que te has repetido o la búsqueda no cesa?

Creo que descubrí mi lenguaje en *Las conversiones*, mi libro de 1983. Siento que los libros que aparecieron después significaron la continuación de esa exploración, la cual me llevaría a un dominio formal que, me atrevería a decir, alcancé a fines del siglo pasado, con un libro llamado *Aquí descansa nadie*. Siento este periodo como un ciclo en mi poesía. Antes de este libro había aparecido *Lejos de todas partes*, que reunía toda mi obra hasta ese momento y que yo considero un único libro. Ese fue un momento en el que sentí haber adquirido la plenitud en mi lenguaje. Claro, el riesgo que viene después es tratar de mantenerte fiel a lo que eres, porque de todas maneras tienes una identidad poética, pero al mismo tiempo no puedes seguir repitiendo una fórmula.

Es decir, buscar un camino diferente dentro de una regularidad ya plasmada.

Claro, y eso es lo que estoy haciendo ahora. En la poesía que escribo ahora, tiene una fuerza cada vez mayor el poema en prosa. En este momento, siento que la prosa y el diseño de escenas es un componente muy dúctil y fructífero para las preocupaciones que tengo en este instante. Tengo un libro inédito y se titula *La espalda es frontera*, un conjunto de más o menos treinta poemas en prosa. Lo que he escrito después de *Una mesa en la espesura del bosque*, que apareció en 2010, fundamentalmente ha tomado el camino de la prosa.

Acaba de aparecer una antología tuya en Colombia, titulada *Campo de estacas*. ¿Qué busca uno al hacer una antología de sí mismo?

En principio, escoger los poemas que más me agradan. Simplemente eso. No digo que sean mis mejores poemas, quizá tampoco los más representativos. Son simplemente los poemas con los que me siento más a gusto o los que, a mi parecer, muestran de manera más clara los distintos caminos por los cuales ha transcurrido mi poesía. Sin embargo, a pesar de los años que han pasado, creo que hay una unidad en ellos, una unidad más que una disonancia.

¿Por qué continuar escribiendo, luego de tantos libros?

Llegará el momento en que tal vez me plantee el silencio y la renuncia a escribir. Eso tiene que ver un poco con una manera de practicar y vivir la poesía. En mi caso personal, siento que la poesía más que una decisión es una especie de fatalidad, de llamado. Y ese llamado, ese impulso por escribir, no es permanente, surge de cuando en cuando. Hasta el momento quiero seguir explorando ese centro velado al que probablemente no llegaré. Ya vendrá el momento de callar.



Mirador de la fantasía*

Por Jorge Eslava

Una de las mayores satisfacciones de conformar este libro para docentes es la posibilidad de desplegar nuevas facetas en la personalidad de notables creadores. Carlos López Degregori es un poeta contemporáneo sobresaliente, patrono de un universo estremecedor y reflexivo. Bastan algunos de sus títulos para crispar nuestra sensibilidad y advertir la naturaleza misteriosa de sus inquietudes: *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *Lejos de todas partes* (1994), *Aquí descansa nadie* (1998), *Flama y respiración* (2005), *El hilo negro* (2008) o *A quien debemos temer* (2008). Una obra singular como la suya, configurada de manera progresiva y ecualizada dentro de una frecuencia de resonancias e imágenes insólitas, tenía que esconder un esmerado lector. En esta entrevista, López Degregori nos ofrece una sabia lectura sobre la poesía de José María Eguren –en particular, sobre *Simbólicas* (1911)–, autor sobre el cual ha revelado muchas veces su admiración y con quien comparte el mismo aliento fantasmagórico.

* Entrevista inédita sobre *Simbólicas*, de José María Eguren, realizada en Lima en noviembre de 2015. Forma parte de la investigación titulada *Zona crítica. Lecturas urgentes para educación secundaria*.

Poesía en las aulas

¿Recuerdas haber leído a José María Eguren en el colegio?

Terminé el colegio el 69 y en esa época existía el curso de Literatura Peruana en quinto de media. Utilizábamos el libro de Antenor Samaniego y por supuesto que leí a José María Eguren. Sin embargo, su poesía quedó relegada a un segundo plano en mi altar personal, como si se tratara de una figura secundaria en una representación teatral. El poeta que realmente me deslumbró fue César Vallejo. No el de *Trilce* ni el de *Los heraldos negros*, sino el de los llamados *Poemas humanos*.

¿Cómo se definía el género de la poesía en los libros escolares? ¿La poesía se leía o se declamaba en la clase?

La poesía era concebida entonces como la expresión de una subjetividad y su valor estaba en la fuerza emocional que era capaz de transmitir. Atravesé por todos los acercamientos previsibles a la literatura y la poesía en los distintos años de secundaria: la biografía del autor, la memoria y la declamación que entonces era una exigencia; el análisis estéril midiendo sílabas y buscando rimas y figuras retóricas, como si se tratara de un acertijo; y la sola lectura. En el caso de la literatura peruana tuve suerte. Mi profesor fue Alfredo Valle Degregori, una persona que sabía latín a la perfección y que era un experto gramático. Además, era muy histriónico. Llegaba a la clase, extraía de su maletín un cenicero y una cajetilla de cigarrillos, y nos leía. Sé que muchos de mis compañeros se aburrían, pero, en mi caso, esa escucha atenta era un imán.

Qué importante puede ser tener un profesor medio actor...

Sí. Era toda una experiencia escucharlo cambiar de voces con el *Ollantay*, *Ña Catita*, las *Tradiciones* de Palma o el «Discurso en el Politeama» de González Prada. Y reconocer la presencia del lenguaje en los poemas de Melgar, Salaverry, Chocano, Eguren y

Vallejo. Allí nos quedamos. El curso de literatura era el que prefería y hasta obtuve el premio en esa asignatura. En esa época, Alfredo Valle acababa de terminar sus estudios en la Católica. Después se hizo conocido como el jefe de los correctores de *El Comercio* y por varias publicaciones sobre cuestiones gramaticales y normativas. Le debo bastante y, es curioso, nunca conversé con él. Pero ahora ha llegado el momento de reconocerlo.

¿Y cómo se presentaba la figura del poeta? ¿Se ponía énfasis en la actitud bohemia de un Martín Adán o en las penurias de un César Vallejo o en el temple revolucionario de un Javier Heraud?

Indudablemente la biografía era importante, la imagen del poeta como ser singular y hasta anómalo; era la herencia de la figura romántica del creador. Además, tenían peso el sufrimiento y las dificultades existenciales. Pero, en mi caso y en los dos colegios donde estudié, el San José en Arequipa y La Inmaculada, tenía valor el texto como realidad a la que el alumno debía acercarse.

Has contado que tu abuela te leía poesía cuando tenías cuatro o cinco años. Sobre todo, recuerdas los poemas de Rubén Darío. Pero ¿a qué edad empezaste a leer conscientemente poesía? ¿Fueron tus parientes o algún maestro quienes te motivaron? ¿Quiénes fueron los poetas que te impresionaron?

Eso es exacto, mi primer contacto con la poesía fue a través de mi abuela. Pero la poesía se mantuvo alejada durante la infancia y adolescencia de mis preferencias como lector. Buscaba ávidamente ficción, cuentos y novelas. Redescubrí la poesía en el curso de literatura en quinto de media y empecé a leerla seriamente en la universidad. En mi caso, la lectura de la poesía se asoció inmediatamente con la aventura de escribirla. Y estoy convencido de que uno se esfuerza en escribir esos poemas que no encuentra y quisiera leer.

De aquellos poetas que te impresionaron en tu adolescencia a los que hoy te gustan y te interesan, adviertes puntos en común. ¿Es posible hablar de una sensibilidad básica o de unas condiciones indispensables para sentir y entender la poesía?

Creo que mis lecturas de la adolescencia significaron un umbral. Indudablemente, respeto a Vallejo y reconozco que es una voz fundamental en la poesía en nuestra lengua, aunque ahora prefiera *Trilce*. De Eguren puedo decir que recién comencé a apreciarlo a fines de los años setenta, cuando leí con atención la antología publicada por Mosca Azul. Yo sospecho que las bases de mi literatura están más atrás, en la infancia, en los cuentos maravillosos, por ejemplo. Allí está la raíz de mi empatía con lo maravilloso y lo fantástico, con esa línea que conecta la realidad y el sueño.

¿Te refieres a los cuentos de Charles Perrault y los hermanos Grimm? ¿Eran lecturas solitarias o tus padres te leían esas historias?

Eran lecturas solitarias. Siempre regresaba a un ejemplar de los cuentos de Andersen y a un volumen titulado *Mitos y leyendas*. Aún conservo un ejemplar de los cuentos de Andersen.

Seguro recuerdas ese bello texto de Mark Strand titulado «Vida y poesía», en el que evoca sus inicios como poeta... La emoción con la que les leía sus poemas a sus padres no podía vencer la fatiga de ellos y se quedaban dormidos. ¿Crees que las urgencias cotidianas, el mundo agitado de hoy, conspiran contra los secretos propósitos de la poesía?

Recuerdo el texto de Strand. En «Vida y poesía» cuenta que su madre se quedó dormida cuando él le leyó un poema. La explicación que propone es que la poesía exige una actitud y una lectura diferente de la que exigen la prosa y la ficción narrativa. En la poesía, el acontecimiento principal es el lenguaje y pocas personas están preparadas para recibirlo y apreciarlo.

Estoy convencido de que la poesía en el mundo contemporáneo es una actividad que se sitúa en los márgenes y es un discurso sin una finalidad práctica e inmediata. Es solo una manera personal de ver y procesar las experiencias que nos afectan y conmueven. Se dirige a pocas personas, y eso no está bien ni mal. Al contrario, la poesía se basta a sí misma y es en esa naturaleza autosuficiente y casi secreta que halla la libertad que posee. El poeta ofrece su perspectiva, que debe ser única e insustituible, y el lector tiene la libertad de aceptarla y hacerla suya o rechazarla.

Después de tantas lecturas y de haber escrito libros fundamentales en la poesía peruana, ¿de qué manera ha evolucionado tu lectura de poesía?

Mi historia como lector ha atravesado por distintas etapas. Al comienzo, trataba de leer muchas cosas y frecuentaba los autores contemporáneos y aquellos de los que hablaban mis pares. Era un lector esponja. Después de unos años, empecé a filtrar mis lecturas y me dediqué a buscar solo aquellos poetas que me interesaban. Ahora, a los 72 años, sigo con ellos y sobre todo releo, ya casi no busco nuevos poetas. La fuerza y el valor de un poema se prueban en la relectura y en el tiempo. Si un poema nos interesó a los veinticinco o treinta años y su magia sigue brillando muchos años después, eso significa que allí se ha manifestado el don de la poesía.

Si tuvieras que dar un seminario de lectura poética a profesores de colegio, ¿de qué modo desarrollarías el curso? ¿A qué aspectos darías relevancia?

Simplemente haría una lectura comentada de poetas y poemas que me interesan. Trataría de explicarles que un poema no necesita una interpretación unívoca, que lo importante es sintonizar con una aventura única del lenguaje y con la mirada singular que un autor ensaya. Insistiría en la idea de que el poema existe para deleitarnos y

para cuestionar nuestras certezas y supuestos, y que entrar en un poema es iniciar una aventura.

¿A qué poetas usarías como ejemplos principales?

A Eguren, Moro, Westphalen y Eielson en la poesía peruana. A Eliot, a Elizabeth Bishop, a algunos poetas norteamericanos actuales como Strand o Charles Wright; a la constelación de voces de Fernando Pessoa, a Montale que cada vez me interesa más, qué sé yo. Te estoy proporcionando algunos nombres que se me ocurren en este momento, pero perfectamente podrían ser otros. Hay que huir de las listas definitivas. No hay que pontificar, ni imponer. Ese es un atentado poético imperdonable.

El artista

¿De qué manera imaginas la presencia humana de Eguren? ¿Sería tan ensimismado y frágil como se le presenta?

Las fotografías nos han legado un Eguren afinado, diminuto, con ojos muy vivaces y parecido a Charles Chaplin. No creo que fuera frágil, pero sí reticente y reservado y sobreprotegido por sus hermanas. Me parece, sí, que carecía de facilidades para asumir la cotidianidad y los aspectos prosaicos de la existencia. También, llama la atención su dignidad y reserva para no dejar traslucir sus carencias materiales.

Cuando recuerdo sus largas caminatas por el malecón, me resulta fácil imaginarlo sosteniendo secretas conversaciones con seres y objetos sin voz del despeñadero: botes abandonados, gallinazos, perros vagabundos, sombras y árboles pelados. ¿Sería así Eguren?

Imagino que sí. Supongo que sus recorridos y aventuras eran fundamentalmente interiores. Nunca salió de Lima, pero construyó un país imaginario como compensación. Se me ocurre compararlo en este momento con Joseph Cornell, que pasó toda su vida en una

casa con su madre y un hermano parapléjico, y nunca se alejó de unas cuantas manzanas en la ciudad de Nueva York. Recorría las calles buscando objetos en desuso y basura urbana, y componía con ellos escenas en sus cajas. Esa preferencia por la escena, por un instante congelado, que sugiere un enorme y complejo mundo escondido, la encuentro similar a la sensibilidad de Eguren.

¿No llama tu atención su aislamiento del ambiente literario limeño, su soltería, su vocación de miniaturista en la fotografía y la pintura, sus tertulias íntimas?

La existencia íntima de Eguren, su laberinto existencial, sus sueños diurnos y nocturnos, sus deseos son un misterio. Nosotros solo podemos especular. Probablemente, su sensibilidad extrema y su carácter introspectivo contribuyeron a su aislamiento personal y a esa vocación de miniaturista a la que te refieres. En cuanto a su soltería, solo puedo decir que varios de sus poemas presentan un erotismo sublimado. La mujer de Eguren es siempre una niña sin corporalidad, una silueta fantasma, un ser hermosísimo, pero inalcanzable o muerto. Hay una atracción irresistible, pero al mismo tiempo un temor inmenso a la transgresión que implica mirarla y tocarla. Eguren canalizó su deseo en la poesía y en el sueño. La soltería fue tal vez una elección casi monacal, un recinto para mantener resguardados sus deseos más ocultos: su diosa ambarina que habita en su templo rodeada de vampiros blancos. Esa es la semilla del erotismo de Eguren, pero, repito, son especulaciones.

¿Sabías que, según testimonios de Rosa Alarco, el poeta congregaba amigos en el parque El Olivar para participar en diversiones infantiles y cortesanas? Él repartía los papeles de príncipes, damiselas y duendes, y daba las indicaciones del juego.

No conocía esta anécdota y me parece que no concuerda con las características de la personalidad de Eguren. No lo imagino como una

especie de director brindando indicaciones. Sin embargo, el hecho de imaginar pequeños cuadros dramáticos es coherente con su poesía. Muchos de sus poemas parecen escenas o situaciones extraídas de una historia que desconocemos. Es como si el lector se asomara a alguna de sus pinturas o fotografías.

¿No te has preguntado cómo un hombre de esas características pudo enfrentarse a la soberbia y la vibración verbal del poeta José Santos Chocano, figura predominante de la poesía peruana a principios del siglo XX? No fue nada fácil para él. En una célebre y poco conocida entrevista, Eguren le responde a Vallejo con cierta amargura: «¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido! Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas me desalentaban siempre»¹.

Como explica Ricardo Silva Santisteban, la poesía de Eguren era demasiado sutil para los oídos rutinarios y suele citarse el ataque de Clemente Palma a raíz de la publicación de *Simbólicas*. Pero su aislamiento es relativo, pues fue valorado por los escritores de avanzada. Hay que mencionar el reconocimiento que le brinda el segundo número de la revista *Colónida* en 1916 y el homenaje de *Amauta*, además de la publicación que hizo Mariátegui de su poesía en 1929. Eguren fue admirado por González Prada, Valdelomar y Mariátegui. Los más importantes escritores de entonces le dedicaron artículos y análisis. Basta mencionar a Xavier Abril, Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez y Estuardo Núñez, entre muchos otros.

José María Eguren fue llamado –en el colmo de los *insultos*– «aterrador de niños», sepultando por mucho tiempo el raro tesoro de su obra bajo el epitafio de oscuro y difícil. Mientras que para Oquendo de Amat fue el poeta claro y sencillo. ¿Dónde lo ubicas y por qué?

¹ Vallejo, C. (30 de marzo de 1918). Desde Lima: Con José María Eguren [Entrevista]. *La Semana* (2). Trujillo.

En ninguno de esos dos ámbitos. Eguren no es un poeta para niños y su vinculación con el universo infantil lo empobrece y desdibuja. Tampoco es un poeta claro y sencillo, y no lo es porque la zona que explora es la del misterio y el símbolo, la de lo onírico, la de los laberintos del inconsciente. Pero lo hace con un lenguaje diáfano y con un sentido plástico y musical que es muy difícil de encontrar en otros poetas.

Un aspecto fundamental de la vida de Eguren fueron sus años de formación interior. Lo que él llamó su «educación privada» –realizada al margen de la escuela–, que fue su afición temprana por la pintura y la música; y también por la lectura de escritores clásicos inducida por su hermano Jorge. ¿Crees que esa experiencia lo ahondó para siempre en el mundo feérico?

Creo que esa «educación privada» fue decisiva por dos razones. En primer lugar, le permitió moldear una sensibilidad de acuerdo con sus intereses y preferencias, alejado de los condicionamientos y códigos que suelen estar enraizados en la educación formal. Siempre se ha repetido que a veces es necesario olvidar lo que se aprendió en las aulas. De otro lado, ese alejamiento lo volvió un ser introspectivo y hasta ensimismado que establecía principalmente un diálogo interior. Él era probablemente su más importante interlocutor. El resultado es ese universo personal e intransferible y esa confianza en la imaginación y el sueño que es el refugio de los solitarios.

¿Crees que también viene de su infancia esa relación íntima y mágica que tuvo con la naturaleza primordial? Recuerda sus años en las haciendas Chuquitanta y Pro.

Al lado de esa «formación interior», la naturaleza fue su otra gran experiencia. Hasta me atrevería a decir que él nunca salió de Chuquitanta y Pro. Algunos de sus poemas y motivos señalan la permanencia de esos espacios. No como nostalgia ni como exilio, sino como transfiguración. Pienso en algunos motivos como «La emoción del celaje», «Notas rusticanas» o «Pedrería del mar».

Eguren vivió sesenta y ocho años y dejó tres libros publicados: *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916) y *Poesía* (1929). Todos ellos participan de una unidad de voz y tono, un misterio envolvente, un elenco singular de personajes y una misma exquisitez verbal. ¿No te parece admirable esta coherencia? ¿Estamos ante un poeta que se propuso realizar una obra bajo un meditado proyecto estético?

Hay autores que experimentan continuamente y tienen el don de la mutabilidad; hay otros, en cambio, que escriben con modulaciones distintas el mismo texto toda su vida. Ese es el caso de Eguren. Su primer libro es absolutamente maduro y personal, y los siguientes fueron afinando y perfeccionando esos hallazgos. Eguren poseía una sensibilidad y una mirada que sin mayores modificaciones dirigieron toda su poesía, prosa, pintura y fotografía. Él es la encarnación del artista integral. Es cierto que sus logros mayores están en la palabra y en la fotografía. En ambos casos, es un hito fundamental. Como toda la crítica lo reconoce, él, al lado de Vallejo, es el fundador de la poesía moderna en el Perú; sus motivos son textos sumamente peculiares, alejados de los modelos modernistas y posmodernistas, y ensayan las rupturas de los géneros y fusionan la reflexión, la estampa, el relato y el poema en prosa. Su fotografía es un universo aún por descubrir y no es exagerado afirmar que fue un adelantado en este arte.

Motivos estéticos (1959) fue el volumen de reflexiones sobre arte y vida que escribió Eguren y publicó Estuardo Núñez de manera póstuma². La revisión de sus textos parece revelar que Eguren no libraba nada al azar... Toda su obra es como la composición de un poema: cada elemento es preciso y misterioso. ¿Qué impresión tienes de ese libro? ¿Es necesario leerlo para entender su poesía?

² Eguren, J. M. (1959). *Motivos estéticos: notas sobre el arte y la naturaleza* (Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez). Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los *Motivos estéticos* fueron escritos en la última etapa creativa de Eguren y tienen un doble valor. Pueden observarse, en primer lugar, como un nuevo territorio para la creación. Después de los últimos poemas de *Rondinelas*, que son despojados y contenidos, Eguren opta por un discurso expansivo y libre. Esa energía la encontró en una prosa muy particular. Los *Motivos* participan de la reflexión, sin duda, pero su forma de razonamiento no es descriptiva ni argumentativa. Eguren los elabora a partir de impresiones, resonancias, sugerencias y asociaciones. El resultado es un conjunto de textos a los que no se les puede encasillar en un género, pues participan del ensayo, la divagación, el poema en prosa y el relato. Ellos se adelantan a un importante dominio de la literatura actual.

De otro lado, ellos iluminan sus poemas y también su obra fotográfica y plástica. No significa que expliquen sus poemas, pero sí revelan un haz de convicciones. Su percepción de la música como armonía cósmica, la presencia viva y sagrada de la naturaleza, la belleza como ideal inalcanzable o la fuerza sugestiva de la imaginación y el sueño. Todos los motivos parecen buscar algo que no puede asirse del todo, pero hacia allí se encaminan. En ese sentido, es útil reparar en las palabras de «La impresión lejana»: «La lejanía es una llamada innómina, una dilatación del espíritu, una palabra errante. Vértice de las zonas espaciales, pliega las alas en claridades místicas. Transmisora incesante, atrae las nociones de la mente y los ensueños». Me parece que estas palabras son la poética de los motivos: una especie de discurso errante, es decir, agenérico y que se regocija en la divagación. Pero también textos que fusionan «nociones de la mente y los ensueños», una dialéctica de lo objetivo y reflexivo con los dones de lo intuido y sugerido o apenas imaginado.

También en *Motivos estéticos*, Eguren da señales de sus propias nociones de símbolo y alegoría. ¿Podrías explicar cómo entendía cada una de esas categorías?

Eguren los concibe como instrumentos de la imaginación para acercarse a las zonas profundas y desconocidas de la realidad. El símbolo es correspondencia de lo otro que no puede ser captado a partir del intelecto, sino de la intuición poética. El símbolo es un mecanismo para desencadenar sugerencias, un haz de sentidos potenciales. La alegoría posee, en cambio, un sentido unívoco. En la alegoría, X es A; en el símbolo, X es todas las letras y los matices y reverberaciones que caben entre ellas, no para elegir alguna, sino para actualizar a todas simultáneamente.

Quisiera saber si concuerdas con Estuardo Núñez cuando afirma: «En cierta manera, la de Eguren es poesía descriptiva, declarativa; pero descriptiva de un reino que se desarrolla en la irrealidad, en la fantasía, y que se traduce en imágenes sugestivas. Por eso es fundamentalmente poesía de imágenes y no de metáforas. No precisa mayormente de la metáfora, desde el momento que la sugestión se consigue justamente con la ingenuidad y frescura de lo sencillo, de lo primitivo»³.

No creo que pueda calificarse a la poesía de Eguren como descriptiva o declarativa, porque la irrealidad, que sí es un imán en Eguren, no puede describirse, solo sugerirse a través de las imágenes. Tampoco me parece que su poética sea ingenua o sencilla.

¿No será que los enigmas de su poesía nacen de una visión de la realidad más que de una representación de la realidad? Eguren parece ver el mundo de ese modo, pues su poesía no pretende ser artificiosa...

Sí, Eguren ve la realidad desde el cristal de la imaginación. No hay imposturas en su poética, sino una absoluta coherencia.

Si bien la poesía de Eguren es rigurosa, no puede negarse que posee un ornamento verbal. ¿Qué crees que la hace, sin embargo, tan depurada y esencial?

³ Eguren, J. M. (1961). *Poesías completas* (Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Núñez). Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El ornamento verbal es casi inexistente en la poesía de Eguren. Su lenguaje interiorizó y depuró el esteticismo y exotismo modernistas. Los otros factores son la despersonalización y su capacidad para adelgazar el hilo narrativo hasta ocultarlo, aunque allí permanece latente, sugerido. Por último está su sentido musical, porque Eguren fue también un músico. Te dejo unas palabras de «Eufonía y canción»: «Si Beethoven y Bach son considerados los primeros músicos del instrumento y el canto, Lamartine y Poe lo son igualmente de la poesía lírica». Poe le enseñó esa preocupación por la forma y el dominio del lenguaje como una estructura musical.

A menudo se califica la poesía de Eguren como una inmersión en lo onírico. Él escribió en sus *Motivos estéticos*: «El sueño es una frase con una experiencia íntima, un ojo de silencio para mejor oír la vida».

El sueño es la llave que posee Eguren para acceder a la realidad. Si Eguren hubiera tenido un espíritu más vanguardista, se habría convertido en un surrealista. Y recordemos que sueño e imaginación van de la mano.

¿Son las imágenes de sueño las que trazan una línea de contornos indefinidos en su poética? ¿No te parece que las siluetas y los colores, incluso la música, pertenecen a un mundo lejano y efímero?

Creo que lo ves con exactitud. La lejanía, lo desconocido que busca Eguren, solo puede presentirse. Y para hacerlo no queda otra opción que la sugerencia a través de escenas, personajes, estructuras musicales y plásticas. La melopea y la fanopea, es decir, la poesía que se apoya en la música y la que lo hace en la imagen, forman un todo inseparable en sus poemas.

Eguren fue un aplicado lector... ¿Qué dejó en su poesía el modernismo de Rubén Darío? ¿Y qué inquietudes heredó su sensibilidad del escritor Edgar Allan Poe?

Sin duda Eguren leyó a los modernistas, pero supo deshacerse del exotismo y de la sonoridad. Él interioriza y depura la estética modernista, la traslada a su universo y personajes particulares. En

el caso de Poe, percibo dos vínculos. El primero tiene que ver con la atracción por la muerte, por las coordenadas góticas de muchos de sus poemas, por el clima fantasmal. El otro vínculo se relaciona con la factura del poema. Eguren aplicó los principios de la filosofía de la composición de Poe. El poema que desarrolla un motivo, que teje una emoción que va creciendo gradualmente y que llega a su clímax en el cierre del poema, que además es breve. Y, claro, el control de los recursos del poema, la estructura verbal calculada.

Por su búsqueda de lo arcano y su afán por trascender la realidad, ¿cómo calificar a Eguren: fue un romántico tardío o un simbolista o una rara mezcla de influencias?

Eguren es la antípoda del escritor romántico. Sí puede calificarse como simbolista, el primer simbolista auténtico no solo en el ámbito de la literatura peruana, sino en nuestra lengua. También se ha señalado la importancia de los cuentos de hadas y del prerrafaelismo. Con estos elementos, edificó su universo tan singular.

Dirías que es conveniente leer sus poemas en voz alta, con la mejor entonación posible para sentir ese aire misterioso de alegría, de incertidumbre o de miedo. Como ocurre, por ejemplo, en el poema «El caballo». Un animal que más allá de la muerte aún sigue cabalgando: «Viene por las calles, / a la luna parva, / un caballo muerto / en antigua batalla...»⁴.

Creo que Eguren, al igual que Vallejo, reclama una lectura a viva voz. Pero no en voz alta y alejada, sobre todo, de cualquier forma de declamación. Así podría percibirse mejor su musicalidad sutil y la plasticidad de las escenas que propone. No hay que olvidar que, en el caso de Eguren, hay un vínculo con los cuentos maravillosos y estos relatos existen para ser contados en la noche, alrededor del fuego y antes de dormir.

⁴ Poema que pertenece al segundo libro de Eguren, *La canción de las figuras* (1916).

Simbólicas

¿Cómo fue recibido *Simbólicas*? Es verdad que muy pocos lectores supieron valorar su libro, entre ellos Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Carlos Oquendo de Amat...

De todos sus libros, *Simbólicas* fue el que alcanzó un mayor reconocimiento, no público, pero sí a los ojos de los lectores más exigentes. En Eguren es absolutamente cierta la idea de que la poesía está dirigida a la «inmensa minoría», como sostenía Juan Ramón Jiménez. Pero su valor ha ido creciendo con el tiempo y eso es lo que importa.

Conocía la dureza de Clemente Palma cuando critica unos poemas de Vallejo. Recuerdo que dice: «Sus versos son burradas más o menos infectas...» y lo amenaza con amarrarlo a los rieles del tren. Pero no sabía que también atacó los poemas de *Simbólicas*, como mencionaste hace un rato.

Sí, ese fue el duro ataque que recibió *Simbólicas*, hasta donde tengo noticia. Seguramente en esa crítica pensaba Eguren cuando declaró en la entrevista a Vallejo: «¡Cuánto se me ha combatido!». Esa entrevista fue publicada en *La Semana* de Trujillo en 1918.

No es difícil percibir en sus poemas cómo convergen los caminos de la imaginación lírica con los caminos de alguna historia fabulosa, muchas veces terrible.

Efectivamente, en muchos de sus poemas hay un componente más dramático que narrativo, en el sentido de ofrecer una escena que ha sido extraída de una gran historia que desconoce el lector. En otros, como «El dominó» o «Marcha fúnebre de una *marionnette*», sí existe el hilo y la fuerza de una historia.

La fascinación por lo funesto: apenas abriendo el libro nos encontramos con «Marcha fúnebre de una *marionnette*». Un poema de muerte temprana, llanto y sepultura.

Me gustaría representar la poesía de Eguren con un triángulo. En cada uno de los vértices se sitúan las fuerzas de su poesía, que son la belleza, la muerte y la naturaleza. Ellas coexisten en una compleja alquimia, pero adquieren un valor especial en cada texto particular. En el que mencionas es muy fuerte la presencia de la muerte.

¿También «La Tarda» y «El Duque» son poemas fatídicos? ¿Qué poemas del libro te sugieren mayor estremecimiento?

Son bastantes los poemas fatídicos o fantasmáticos, si cabe la palabra. Recuerdo en este momento «Las señas», «Diosa ambarina», «El dominó», aunque tal vez más fatídico sea el libro *La canción de las figuras*.

También su poesía configura un universo de juguetes –poblado de títeres, muñecas, tambores, pelotas, caballitos de carrusel–, como en «El pelele» y «Juan Volatín». ¿En ellos un laberinto minúsculo de recreación infantil es una forma de aprendizaje de la realidad?

Eguren siempre reconoció la importancia de la imaginación del niño. El motivo «De estética infantil» es fundamental para entenderlo. Allí afirma que el pensamiento del niño nunca es superficial y que se presenta libre de cualquier forma de prejuicio. Y concuerdo contigo en la idea de que este universo que él recrea es un aprendizaje de la realidad o tal vez la clave de la realidad. Te cito un fragmento de ese motivo, referido a la perspectiva infantil: «Su pensamiento es la libélula azul que va de flor en flor. Trata de destruir porque el principio de vida es destructor; la vida nace y palpita a causa de muchas muertes». Allí está la clave, el pensamiento del niño aún no ha sido domesticado ni tergiversado, por eso él puede entender esa dialéctica de vida-muerte que rige el universo.

Escribe Eguren: «Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida. Los niños los llevan a acciones magnas. Lo pequeño implica vastedad. La metafísica de la miniatura es una síntesis, y esta puede mantener

virtualmente fuerzas grandes. En el mundo de los juguetes el niño es un gigante...»⁵. ¿Crees que el poeta obra con el poder de un niño?

Retomo lo que dije hace un instante. En el poeta tampoco existe un pensamiento domesticado. En él la racionalidad se disipa y el saber encarna en símbolos. Ellos sugieren ese inmenso e indetenible ciclo de creación y destrucción. Todo en el universo de Eguren funciona a partir de la analogía, y cada miniatura, como dices, es la condensación de lo que ocurre en todos los niveles de la realidad.

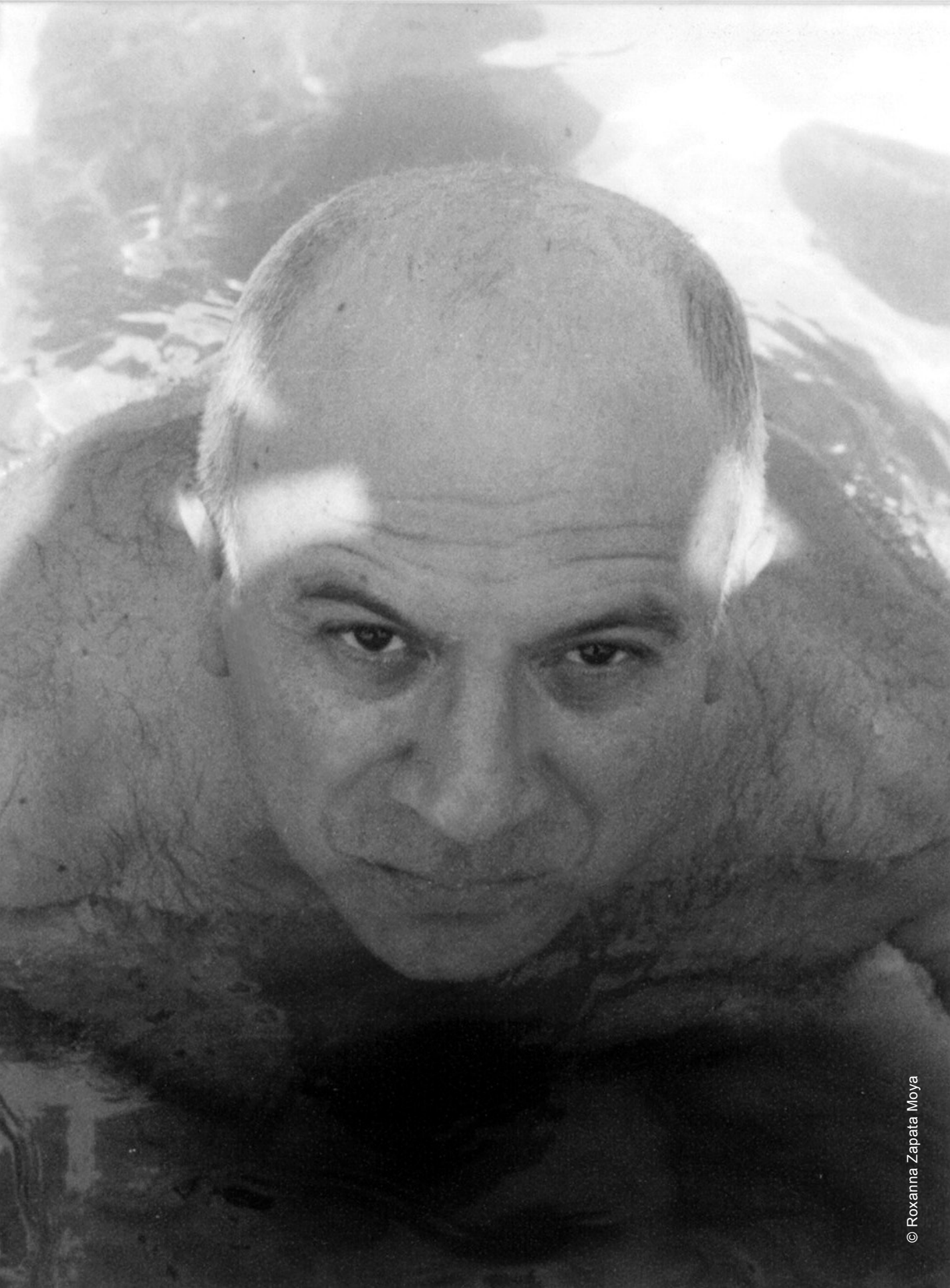
Será por eso que los ambientes creados por Eguren son encantados y sus personajes no son decorativos, sino que insinúan ciertos dramas de la experiencia humana. «Los reyes rojos», por ejemplo, es el poema más comentado de este libro. ¿Quiénes son esos reyes y por qué luchan sin descanso?

La naturaleza de la poesía de Eguren es simbólica y el símbolo nunca puede agotarse en un solo sentido. Nadie puede afirmar con seguridad quiénes son esos reyes ni por qué combaten, pues ellos encarnan el enfrentamiento cósmico de todas las fuerzas internas y externas. Pueden ser la lucha de la vida y la muerte, la luz y la sombra, la plenitud y el vacío, lo masculino y lo femenino, el bien y el mal, y así podría seguir añadiendo una dialéctica indefinida de contrarios. Muchos de sus poemas encarnan la esencia de la «obra abierta», aquella que nunca está completa y exige la participación activa del receptor. Yo diría que cada lector debe interiorizar ese conflicto y hacerlo suyo, quizá en ese ámbito vislumbre el secreto de esa lucha.

En una antigua entrevista, cuando el poeta tenía casi cincuenta años, a la pregunta «¿Cuál es su lema?», él contestó: «Siempre a lo desconocido». Por eso no sorprende que todos sus poemas oculten algo que difícilmente descubriremos.

⁵ Eguren, J. M. (1974). Paisaje mínimo. En *Obras completas*. Lima, Perú: Mosca Azul Editores.

Tienes toda la razón. Sus poemas siempre se extravían en lo desconocido y señalan algo que nunca puede entenderse ni dilucidarse. Y esa es la naturaleza de la poesía que a mí personalmente me interesa, esa que nunca ofrece respuestas ni seguridades y solo puede interrogarnos.





Patrono de la niebla

Por Jorge Eslava

Acaba de aparecer el libro de poemas número once de Carlos López Degregori. El poeta aspira a llegar a trece o tal vez a quince. De ninguna manera, sumar un número par, pues sería tan absurdo como pretender calcular una carta astral sin conocer los datos precisos del nacimiento de una persona. Él está convencido de que el tres es el número que lo identifica, al igual que su signo zodiacal. Escrupuloso en el vestir, gusta especialmente de relojes exclusivos y colecciona discos de vinilo. Escribe a ráfagas en hojas ocasionales y pasea incesante mientras corrige. Repito lo que dije la noche de presentación de *La espalda es frontera*¹: «Me enorgullece comentar este nuevo libro, aunque no soy un especialista en poesía, es la admiración la que me autoriza a acercarme a su obra». Aquí conversamos sobre sus recientes inquietudes.

Para referirte al fundamento de tu *inspiración* has apelado a términos apremiantes, como *irrupción*, *asedio*, *acoso* o *fatalidad*. Sin embargo, en tus declaraciones sobre el acto de la creación parecieras no angustiarte. Escribes con paciencia y hasta con

¹ El martes 17 de mayo de 2016 en el Instituto Raúl Porras Barrenechea, junto al escritor Lucho Chueca.

serenidad; ¿cómo concilias el trabajo parsimonioso y esa predestinada desgracia que ha definido tu vida?

No creo en la inspiración como una iluminación súbita. Existe una disposición para escribir que se manifiesta cada cierto tiempo y que no supone gozo ni dolor. Es sobre todo un apremio. Son periodos en los que estoy más receptivo, en los que miro lo que me rodea y siento el lenguaje de una manera distinta, porque la poesía es un asunto de mirar y oír. En este sentido, cabe designarla como un acoso o asedio que dura unos días o semanas; en ese tiempo fructífero, la poesía irrumpe y pide ser materializada en textos. En mi caso, aparece como un ritmo, una imagen o unas palabras que exigen otras hasta que el texto se cierra. Normalmente, el resultado es un esbozo que luego debe ser trabajado con lentitud y plena conciencia.

Si bien tu obra muestra una arquitectura unitaria, hay variaciones en los procedimientos y la textura de sus componentes. En este libro no solo ofreces poemas en prosa, sino que cuentas inquietantes historias... historias sin final y a veces sin principio, siempre sesgadas y oscurecidas para provocar el efecto de ser un lector impertinente. Es como si la fascinación por lo perverso del hablante poético contaminara al lector. ¿Eres consciente de este nivel de identificación?

En *La espalda es frontera* tiene fuerza el componente narrativo, no como una historia articulada con principio, medio y fin, sino como la deconstrucción de un relato. Cada prosa es una escena que nunca se revela del todo, es un fragmento que funciona a partir de las veladuras y oscuridades que posee. Indudablemente quiero fascinar al lector, no para que descifre los textos, sino para que se pierda en ellos. Es la idea de la «disonancia» a la que se refería Hugo Friedrich, como una de las fuerzas centrales de la poesía de la modernidad.

Tu lenguaje es extraño y hórrido. ¿Cómo manipulas esa belleza para enlazar alientos infectos, pústulas, almohadas rasgadas, pulmones

sangrantes, punzadas en la ingle, cicatrices de tela descolorida, cuchillo del sol, extremos de un hueso musical, flores como si fueran uñas, máquina respiratoria, pozos de vino que brota de nuestras gargantas...?

Hay dos figuras retóricas que anclan mi escritura: la imagen como visión que entrega el poema como un todo y el oxímoron. En ese sentido, concuerdo contigo cuando te refieres a esa articulación de elementos perturbadores y el cuidado y la exactitud de una forma.

Y es cuando recuerdo tu primera decisión profesional por ser médico. Si me permites la imagen: ¿no sugiere tu trabajo poético semejante delicadeza y crispación que una operación en el quirófano?

Como ya lo he comentado en algunas oportunidades, no solo me presenté a la universidad con la idea de estudiar medicina, sino que pasé los primeros años de mi vida, desde los cuatro hasta los quince años, al lado de hospitales. Mi casa era un apéndice del hospital, primero en el sanatorio de Collique hasta el año 59, y después en el Hospital General de Arequipa. La enfermedad es entropía, amenaza, desestabilización de nuestro cuerpo y espíritu. Supongo que esas experiencias están en mi geología emocional y de allí viene la poesía. Escribir es como realizar una operación y en ella no caben inseguridades ni errores. Si fallas, perece el paciente que es el poema. No hay una segunda oportunidad con el poema.

El título y la apertura del libro –un *collage* elaborado por ti– tienen una evidente carga espacial. Es frecuente en tu poesía esta referencia espacial, que podría vincularse a otras artes: a la arquitectura, al cine, a la pintura. Incluso a la fotografía. «Una nube de alondras atraviesa el cristal rosa de la habitación...». Sorprende el uso de estas convenciones espaciales en escenarios que parecen no tener materialidad, porque están elaborados de rachas y jirones provenientes de una oscura irracionalidad.

La puerta del libro es un *collage* que reúne la perspectiva interior de una habitación con la puerta abierta al punto de fuga que es el infinito. En el interior hay un personaje desnudo que se muestra de espaldas y que lleva una piedra. Él se dirige a la puerta, trata de llegar a ella y trasponerla, pero no se sabe si lo logrará. La imagen encarna una inminencia, una fuerza detenida que puede volcarse en múltiples direcciones, todas ellas desconocidas. Es un poema visual, la clave del libro. Siempre he tratado de explorar otros lenguajes que rompan las barreras lingüísticas, desde la caligrafía, los dibujos, la disposición espacial, hasta la fotografía. La imagen aparece cuando el lenguaje se desvanece. Materializan lo que no tiene materialidad o desmaterializan hasta arañar el vacío. Esa es la dialéctica de mi escritura.

Sobre el *collage*: un personaje carga una piedra y parece avanzar con ciega voluntad hacia la puerta. ¿Lo consigue, llega a la puerta? ¿La abre, qué hay más allá de esas perspectivas que parecen atraparlo como una tela de araña?

El personaje lo recorté de un antiguo libro de mitología, y es Sísifo. Todos conocemos su castigo. A Sísifo nos lo presenta la mitología como un ser ambiguo y no hay certeza sobre las razones de su castigo. Los mitos nos dicen que es un ser muy sabio, pero manipulador y mentiroso al mismo tiempo. Algunas historias cuentan que logró encadenar a Tánatos y fue condenado al infierno; de allí logró salir gracias a sus argucias hasta que fue regresado muchos años después por Hermes; otras historias señalan que simplemente se rebeló contra los dioses o que fue condenado por saltador y bandido. Es un ser casi indefinido. Lo único cierto es su castigo: en el inframundo fue condenado a cargar una enorme piedra hasta la cima de una colina; poco antes de alcanzarla, la piedra rodaba y debía reiniciar su trabajo.

Otra convención que me sorprende de tu ensueño tenebroso son las marcas temporales. Creo que aparecen por primera vez en tu libro *Las conversiones* y resurgen acentuadas en este libro, en poemas como «Siete meses como Bruno Schulz» o «Con el viento gallo»; este último poema elude y alude a la infancia del hablante poético. Siento, en general, un proceso regresivo en el tiempo desde la resonancia de la palabra *espalda* del título, como algo que dejas atrás.

La existencia es tiempo, y el tiempo es erosión y destrucción. Es la dinámica del cambio desde el origen hasta la entropía de las postrimerías. Pero la memoria es tiempo también y el inconsciente y el sueño son los ámbitos en los que el tiempo se desvanece como sucesión y se manifiesta como una pluralidad o un hervidero. Ese es el tiempo de mi poesía, el que llevo efectivamente en la espalda. Si la identidad era el núcleo de *Una mesa en la espesura del bosque*, la memoria y el tiempo anclan *La espalda es frontera*.

Como en varios de tus libros, aquí también se produce un proceso embrionario de figuraciones extrañas. En el poema «Después del diluvio», ofreces la fecundación de un organismo que va adquiriendo características singulares y raros hábitos: «Conjuramos el brillo del sol, la dimensión de las ventanas circulares... y seguimos conjurando los huevos que contienen mundos en sus mares de albúmina... Conjuramos para contrarrestar el horror... Conjuramos para llamar al diluvio, para que estos seres nos traigan en el pico una prueba de indigencia». ¿Cómo aparecen en tu imaginario y de dónde provienen estos seres apátridas?

El primer verso del poema al que te refieres dice: «El mundo está lleno de mundos». Esa pluralidad de realidades es decisiva en toda mi poesía. Coincido contigo en que podemos calificarlas como figuraciones de mundos, de seres, de fuerzas, de rituales, de amplios paisajes. Son realidades que amplifican, deforman, cuestionan

o contradicen el mundo que conocemos y vivimos. ¿De dónde provienen? Supongo que las extraigo de mí. Yo soy su patria y hay una vinculación etimológica entre los términos *padre* y *patria*. Que estén en mí no es algo bueno ni malo; no es nocivo.

El aspecto biológico de estos seres parece inquietar mucho a tu poesía; tienen facultades especiales, pero están dañados y enfermos: «El aliento es tu reclusión y el doloroso contacto que estableces con tus semejantes». Les cuesta vivir, arrastran una existencia de sufrimiento: «Eres un caballero obseso con el cuerpo hinchado y lleno de pústulas que necesitas desesperadamente sangre de alondra para su curación». Hay una recurrencia al padecimiento orgánico... ¿Qué vínculos tiene con tus recuerdos y con el presente que estás viviendo?

Recuerdo en este momento un ensayo de Paul Valéry sobre el cuerpo. Él explica que el organismo funciona en busca de la reconstitución de su sangre. Y la sangre es sinónimo de vida. Valéry lo sintetiza en los siguientes términos: «El cuerpo hace la sangre que hace el cuerpo que hace la sangre...». Esos puntos suspensivos señalan la continuación de un ciclo. Dejo ahora a Valéry para decirte que los ciclos son imperfectos, se desgastan y nos desgastan, se consumen y nos consumen. El padecimiento orgánico es la llamada del desorden, del final que se vislumbra. Puedo decirte que cada vez soy más consciente de ese desgaste, lo miro cada día en el espejo, lo percibo en mis fluidos y excrecias. Es la transformación que impone el tiempo y creo que puedo regresar a una pregunta anterior. Yo señalaba un triángulo. Ahora ese triángulo se vuelve un rectángulo: cuerpo-identidad-memoria-tiempo. Aunque tal vez siga siendo un triángulo con un ojo adentro como las representaciones de la divinidad en el catecismo. El ojo es la identidad. Los vértices corresponden al cuerpo, la memoria y el tiempo.

En la construcción de «estos mundos paralelos», frase que empleas mucho en tus conversaciones y que revela una obsesión, necesitas de patronos y matronas, presencias que no son nobles ni virtuosas. Santos, mujeres o estados de conciencia extraídos de curiosas manifestaciones culturales. ¿Te gusta hurgar en las grietas de la cultura?

En un poema de *Una casa en la sombra*, que se titula significativamente «El talento y el poeta», me refería a tres santos tutelares: san Jorge, san Gil y san Blas. Otro poema de otro libro está lleno de invocaciones a «mi Señora de los Lobos». No los busco. Esos patronos y matronas se presentan al azar y establecen una conexión conmigo. Será que ellos se parecen a mí. Será que son máscaras con las que me cubro.

Tu santoral se enriquece ahora con personajes como Bruno Schulz, escritor y artista gráfico polaco, y Franz Kafka, escritor checo; ambos de personalidades siniestradas, de vidas atormentadas y muertes tempranas. ¿Por qué incrustas estos nombres en tu poesía? ¿Es un afán por despersonalizarte? ¿Percibes, de alguna manera, la vida así o te ves como un doble de ellos, respirando con la misma dificultad, tosiendo con el idéntico tumulto de sus pulmones sangrantes?

Es el mismo mecanismo. Esas figuras tutelares a veces encarnan en personajes que han existido. Claro que yo los deforme y ficcionalizo; les otorgo, como dices, una personalidad siniestrada. Más que dobles, ellos son máscaras. Una herramienta para despersonalizar la poesía y trasladarla a la intersubjetividad. Creo que todo poeta va construyendo un clan, una red de afinidades. En mi caso, esas voces han formado parte de mis textos, no como referencias culturales, sino como cuerpos presentes, como focos de emisión de una existencia y una historia. Y hay más. A veces los he mencionado

directamente como ocurre en el poema «Aguas ejemplares» de *Cielo forzado*. Es un cortejo ilustre. Y con esos personajes comparto un aliento, una manera de situarme en el mundo.

A propósito de estas referencias y tu interés por los heterónimos... tal vez conoces la expresión alemana *doppelgänger*, conformada por dos vocablos: *doppel* que significa «doble» y *gänger*, «andante». Hace referencia al «gemelo malvado» que nos acompaña, como aparece en varias obras de la literatura universal: Stevenson, Dostoievski, Calvino, Saramago, Ribeyro. ¿Has pensado que alguien va a tu lado?

La mención del doble es reduccionista, casi mecánica. Se corre el riesgo de pensar en una especie de Jekyll y Hyde, y así no funcionan las cosas ni en la vida cotidiana ni en la poesía. Pero sí reconozco una alteridad que surge en todos mis libros con mayor o menor fuerza. Es un tema que aparece en muchos de mis poemas. Recuerdo que en mi primer libro hay un poema que se dirige a un tú que es mi doble. El poema lo señala explícitamente. Es, por cierto, un poema imperfecto porque desarrolla una idea sin llegar a resolverla poéticamente. Yo sí siento que alguien o que muchos van a mi lado. Cada uno aporta algo y el resultado es una identidad fracturada, una sucesión de rostros y existencias que se miran al mismo tiempo en un espejo poliédrico.

**II. CONVERSAN
CARLOS LÓPEZ DEGREGORI
Y EDUARDO CHIRINOS**



© Verónica Ríos



© Verónica Ríos

Queridas amigas y queridos amigos, muy buenas noches. Quiero agradecer en nombre de mi esposa Rosario y mío por haber aceptado esta invitación, y especialmente a Eduardo y a Carlos, quienes como tantas tardes y noches vuelven a sentarse a nuestra mesa, pero hoy sábado 18 de julio de 2015 tiene una particularidad: lo hacen frente a un público que ha venido a abrazarlos y a asistir a la culminación de un libro de homenaje que preparo desde hace unos meses. El resultado de este diálogo será incorporado al volumen titulado *La voz oculta*, que reúne diversas entrevistas concedidas por los dos poetas a lo largo de su trayectoria. El temario de esta noche es amplio y pretendo abarcar los temas poco tratados en las otras entrevistas, tal vez asuntos más personales que –a estas alturas– sabemos que son tan importantes en la obra de un escritor. (Jorge Eslava)

Poesía e intimidad

Les ruego compartir su arribo a la poesía... ¿Fue vocación, elección, azar? ¿Cuál ha sido el primer impulso? ¿Cuánto ha marcado la poesía sus vidas?

* Velada realizada en casa de la familia Eslava de la Hoz el sábado 18 de julio de 2015. Fue moderada por Jorge Eslava y asistió una veintena de amigos.

ECh: Creo que ni yo ni ninguno de los poetas aquí presentes llamaríamos a nuestro vínculo con la poesía una vocación. Dejemos la vocación para los abogados, para los médicos, para los contadores públicos. Elección tampoco; cuántas personas hay que eligen ser poetas y la poesía no les responde. Tal vez lo correcto sería decir que es la poesía quien elige. Hay un poema de Juan Gonzalo Rose que me conmovió la primera vez que lo leí y que aún hoy me sigue conmoviendo. Dice: «Ya estoy purificado, Poesía. / Ya podemos mirarnos a la cara, / como en la tarde de la luz aquella. / Yo jugaba la ronda entre chiquillos y tus manos, temblando, me eligieron».

Ese poema me hablaba de mi propia situación, o de lo que yo sentía como mi propia situación: la de ser elegido desde muy temprano sin que me diera cuenta. Si repaso con detenimiento mi entorno familiar y colegial, no encuentro absolutamente nada que pudiera ser vinculado siquiera remotamente con la poesía. Por eso creo que se trata, más realistamente, de una fatalidad que uno acepta o no acepta. Yo la terminé aceptando con todas sus consecuencias.

CLD: Eduardo, indudablemente, tiene razón. No es posible hablar en la poesía de una elección, de una vocación, de una decisión. Yo diría que hay personas que tienen una disposición poética y la entiendo como una forma de estar en el mundo, de ver las cosas, de procesar las experiencias. Con certeza, esta disposición forma parte de la estructura personal. De la misma manera que hay personas con facilidades para las matemáticas, para los negocios o para jugar algún deporte, hay otras que procesan el mundo y sus experiencias poéticamente y creo que eso fue lo que sucedió en mi caso.

Mi experiencia sí tiene una raíz poética en la infancia. Mi abuela era una gran lectora de poesía y tenía libros de poesía modernista. Le gustaban Rubén Darío, Chocano, Amado Nervo. Yo recuerdo que cuando tenía cuatro o cinco años ella se sentaba conmigo y me

leía poemas. El primer contacto que tengo presente fue un poema de Rubén Darío que se titula «Los motivos del lobo». Ese poema tiene un hilo narrativo; es como un cuento, pero tiene la magia, la seducción del lenguaje. Creo que en ese instante yo sentí que había algo en las palabras que suponía una especie de alquimia, y ahí tal vez esté la raíz de este camino poético que a lo largo de los años ha seguido conmigo.

¿Cómo entienden su evolución poética? ¿Cuál es el sentido actual que le dan a la poesía?

CLD: En mi caso, yo preferiría hablar de un proceso poético continuo sin grandes cambios. Creo que después de unos años de aprendizaje, después de publicar mi primer libro, con la experiencia de *La Sagrada Familia* y *Un buen día*, empecé a escribir unos poemas que formarían parte de *Las conversiones*. En ese instante descubrí un lenguaje y una percepción de la realidad que se ha sostenido a lo largo de todos mis libros.

Más que etapas, creo que cada libro mío se alimenta del que existe previamente. Es una especie de espejismo o de obsesión, pero yo quisiera escribir trece libros de poesía. Hasta el momento voy por el número once. Soy una persona que siempre está preocupada por los números, por la hora, por los relojes, por la planificación, por el cuidado de ciertos detalles, y la estructura de mi poesía reclama un número impar de trece peldaños o estancias. Espero, algún día, llegar al número trece. Si es que tengo suerte, si es que regresa la poesía, porque ella es algo que no puede forzarse, tal vez pueda culminar mi proyecto y cerrar, finalmente, mi obra y escribir mi último poema en ese libro decimotercero.

ECh: La palabra *evolución* siempre me pareció sospechosa de darwinismo. Los insectos evolucionan, las ballenas evolucionan, las jirafas evolucionan. En términos poéticos, preferiría hablar de un proceso de búsqueda. Lo que define mi actitud ante la poesía, como probablemente la de muchos, es un proceso de búsqueda

de algo que no sé exactamente qué es. Creo que el día que lo sepa probablemente dejaré de escribir. En este punto, quisiera hacer una diferencia entre búsqueda y experimentalismo: una cosa es experimentar y otra buscar. Por lo general, la gente suele estar más atenta a los deslumbramientos de la experimentación sin reparar en la importancia de la búsqueda que compromete la vida y la visión del mundo de un poeta. Confieso que todo lo que he escrito me ha acompañado a lo largo de mi vida: leo mis poemas de adolescente y son poemas que responden a la visión de un adolescente; cuando dejé de serlo, los poemas cambiaron naturalmente de visión. Ahora escribo poemas de una persona de 50 años. Espero llegar a los 80 y escribir poemas que respondan a la visión de esa edad. Eso no significa necesariamente escribir poemas «de viejo», todo lo contrario: mientras los años avanzan, los poemas se hacen cada vez más propios, es decir, más jóvenes. Sé perfectamente que esa compañía no es permanente, sino arisca, pero, como decía Carlos, es cuestión de estar dispuesto hacia ella. A lo largo de mi vida he hecho todo lo que ha estado a mi alcance para favorecer esa disposición.

CLD: A raíz de lo que ha comentado Eduardo, es cierto que aquellas personas que escriben continuamente sienten que la poesía es esa presencia que a uno lo acompaña. Uno va creciendo con lo que escribe. En mi caso, desde *Las conversiones*, sí percibo que los poemas y mis libros han vivido conmigo. Allí apareció por primera vez un personaje que soy yo. Un yo enmascarado, disociado, escindido. Incluso, en todos mis libros hay continuas referencias al tiempo de la escritura, a la edad que tiene la mano que está escribiendo.

**¿Qué poetas peruanos han influido significativamente en su obra?
¿Cuál consideran que ha sido su mayor aporte a nuestra tradición poética?**

ECh: Cuando empecé a leer poesía peruana –eso fue en las amarillentas páginas de la antología de Alberto Escobar publicada por Peisa–,

entendí que la sola posibilidad de pertenecer a su tradición poética era un lujo que cualquiera no se podía permitir. Eso lo pensaba a los 17 años y lo sigo pensando ahora. ¿Qué poetas peruanos han influido significativamente en mi obra?, pues aquellos que me animaron a seguir adelante a pesar de los obstáculos que deben sortear aquellos que desean escribir seriamente poesía en el Perú. El primero es, indudablemente, César Vallejo. Estaba en cuarto de media cuando leí por primera vez «Masa». No es de los poemas de Vallejo que más me gustan, pero me produjo una conmoción interior, pues nunca había leído nada parecido. «Masa» arruinó lo que hasta entonces entendía por poesía. Debo reconocer que, aunque desde niño me gustaba leer, la poesía no se hallaba precisamente entre mis gustos. Recuerdo que cuando cumplí 8 años les pedí a mis padres que me regalaran una enciclopedia de seis tomos que se llamaba *El libro de oro de los niños*. Esa enciclopedia tenía secciones de ciencia, mitología, religión, de artes plásticas, historia, poesía. Me gustaban todas, menos la de poesía: detestaba esos poemas rimados que firmaban poetas que hoy admiro, como Rubén Darío, José Martí y Gabriela Mistral, y los pasaba por alto sin ningún tipo de escrúpulos. Definitivamente, la poesía no era lo que me interesaba. Pero cuando leí este poema de Vallejo entendí que la poesía era otra cosa.

De Vallejo pasé a la mencionada antología de Peisa, donde descubrí que muchos de los poemas que admiraba habían sido escritos por poetas de 18 o 19 años como Westphalen, Eielson y Heraud. Yo tenía 17 y el cotejo de edades me produjo una íntima vergüenza por lo que entonces estaba escribiendo. Pero entendí que se trataba, a fin de cuentas, de un reto y de una invitación, pues aquellos poemas me ponían lo que mis amigos españoles llaman «el listón muy alto». Ese listón puede ser un obstáculo para aquellos que se dejan intimidar, o bien un estímulo para aquellos que se sienten de verdad comprometidos con el llamado de la poesía.

Otros poetas determinantes fueron Luis Hernández y Antonio Cisneros. Al primero lo conocí de casualidad en un suplemento del diario *La Prensa* que daba cuenta de su muerte en Buenos Aires. El artículo estaba firmado por su amigo Nicolás Yerovi y lo acompañaba una breve antología de poemas. Había uno que decía: «Guevara, oh, pobre Doctor Guevara... / y sobre la cara / las tetas de una gringa mirafloresina». ¿Y esto qué es?, me pregunté. Se trataba de una poesía que se empeñaba en no parecerse a la que me habían enseñado en la escuela, ni siquiera a «Masa». Algo semejante me ocurrió poco tiempo después, cuando leí los «Cuatro boleros maroqueros» de Cisneros. Una vez se los di a leer a mi abuelo, solo para ver qué pasaba. Él los leyó y empezó a matarse de la risa. Y me los devolvió diciéndome que esos poemas respondían a una sensibilidad que ya no era la suya. Lo que mi abuelo me hizo entender es que esa sensibilidad bien podía ser la mía.

CLD: Dejando de lado los poemas que están en ese sedimento de la infancia, mi descubrimiento de la poesía peruana tiene dos momentos. En quinto de secundaria, cuando todavía existía el curso de Literatura Peruana, leí a Vallejo y sencillamente me deslumbró. No el Vallejo de *Los heraldos negros* o *Trilce*, sino el de los llamados *Poemas humanos*.

En ese momento, yo pensaba, equivocadamente, estudiar medicina y, si bien la poesía de Vallejo me conmovió, en realidad la sentía como algo que estaba fuera de lo que debían ser mis intereses en ese momento.

Terminé el colegio; me presenté a la Cayetano, pero no alcancé el puntaje suficiente. Unos meses después, ingresé a San Marcos, a Estudios Generales. Al entrar en contacto con otras personas en la universidad, descubrí que había otra manera de practicar la poesía y empecé a comprar libros. En ese momento había salido el de Verástegui, *Los extramuros del mundo*, *Agua que no has de beber* de Cisneros, *Informe al rey* de Rose, *Un mundo dividido* de Washington

Delgado y algunos otros. Compraba esos libros y los leía con avidez. Justo antes de viajar a Colombia en el año 73, conseguí *Vuelta a la otra margen*, la antología de Oquendo y Lauer. Esta antología fue la que realmente me abrió un espacio para la poesía. Ahí descubrí a Westphalen, que en ese momento era un poeta casi secreto. Leí algunos poemas de Eielson; también me gustaron los poemas de Chariarse, que ahora aprecio un poco menos.

Sentí que esos poetas movían mis intereses y de alguna manera me señalaban un camino. Creo que ahí está la raíz de mi vínculo con la poesía peruana. En ese momento, al margen del colegio, no conocía aún a Eguren, pero a fines de los años setenta lo leí y descubrí que en realidad mi propuesta y mi lenguaje tienen afinidades con los suyos. Dentro de la tradición peruana, ya que estás buscando una especie de genealogía, quisiera sentir que mi poesía se conecta con la de José María Eguren y con la de Emilio Adolfo Westphalen. También con la de Martín Adán, por esa búsqueda de la identidad y ese conflicto con el yo. Después, algunos poetas de los cincuenta. Siento que por esa corriente es que discurre mi lenguaje.

¿Qué viajes, reales o figurados, han sido decisivos en su formación intelectual y artística?

CLD: Para mi experiencia, hay un viaje que es decisivo. Por razones familiares, el año 73 dejé el Perú y hasta el 78 viví en Colombia. Creo que ese viaje fue el que marcó mi escritura y ha sido, sin duda, el más importante para mi proceso poético y vital. Yo dejé el Perú en un momento en el que estaba estallando un nuevo lenguaje, el de la poesía de los setenta (el de la poesía de la calle, de la poesía situada, testimonial, la poesía que se abre a los ruidos y a los conflictos urbanos).

Partí a Colombia y allí no conocía a ninguna persona. Hasta fines del 74, tal vez por razones que tienen que ver con mi temperamento, tampoco me llegué a vincular del todo con muchas personas; entonces, todos mis interlocutores eran los libros. Esos años en Bogotá fueron

definitivos para mi formación y para la poesía que he continuado escribiendo hasta los 72 años que tengo en este momento. El estar en Colombia me distanció del lenguaje peruano de mi época.

Mi primer libro, *Un buen día* (1978), a pesar de que salió bajo el sello La Sagrada Familia, es un libro de corte metafísico, muy abstracto y que está bastante alejado del lenguaje de los setenta. En ese sentido, creo que ese es el viaje definitivo para mi formación poética.

Luego, he tenido la oportunidad de viajar, pero no creo que hayan sido viajes decisivos. Incluso, el título bajo el que reuní mi obra y el que voy a reutilizar para organizar mis trece libros es *Lejos de todas partes*. No solo tiene que ver con el extrañamiento del yo y el lenguaje y la realidad, sino también con los espacios y con la geografía.

El mundo que han diseñado mis poemas es un mundo que no tiene referentes concretos, es un mundo que está, simplemente, en el espacio de mi cabeza; ese es el universo que yo he ido construyendo en todos mis libros. Creo que las raíces de esa lejanía, de ese extrañamiento, de ese estar fuera o lejos de todas partes tienen que ver con ese viaje del 73 y de él todavía no he vuelto, creo.

ECh: Empezaré reconociendo mi enorme dificultad para distinguir entre los viajes reales y los imaginarios, y que esa dificultad se explica por la práctica continua de la lectura. Yo no salí del Perú sino hasta los 25 años, cuando me fui a España con una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Instituto Riva-Agüero de la Universidad Católica, pero ya antes había viajado mucho. Todos los que aman la lectura han emprendido desde niños sus propios viajes imaginarios. Abrir un libro es viajar, cerrar los ojos para introducirse en un universo donde la imaginación es capaz de abrir ventanas tan atrayentes como amplias. Hay un poema de Luis Hernández que termina diciendo: «Viajes no emprendidos: / solo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa». A lo largo de mi vida, no he hecho más que trazos silenciosos sobre el mapa.

Mi primer viaje decisivo fue, como ya lo dije, a España en 1986. Estuve allí dos años y fue para mí una «revolución copernicana» en todos los sentidos. Allí escribí *El libro de los encuentros*, un libro que no hace otra cosa que corroborar que imaginaria y vitalmente ya había estado allí, y que lo que me correspondía era encontrar lo que creía haber perdido: en el colegio resolvía problemas de matemáticas con pesetas, me aprendí la lista de los reyes visigodos antes que la de los incas, en sus kermeses comía chocolate con churros y tortilla de patatas. Y, en casa, la música que más se escuchaba era la zarzuela. En España constantemente me decía: «¡Pero esto ya lo conozco, esto ya lo he leído!». Cada vez que vuelvo a ese país (y vuelvo con frecuencia), siento que regreso a casa.

En términos literarios, el panorama se me abrió enormemente, porque me fui del Perú en un año de crisis. Estamos hablando del primer gobierno de Alan García, entre cuyas múltiples consecuencias estaba la pauperización de las librerías limeñas (no hablemos de las peruanas). No bien llegué a Madrid, descubrí que el sistema editorial español articulaba de manera decisiva la literatura hispanoamericana, publicando autores que en nuestros países era prácticamente imposible leer. Me resultaba curioso, por ejemplo, poder acceder a la lectura de poetas como Juan Gelman, Enrique Lihn, José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Álvaro Mutis, Juan Sánchez Peláez y otros cuyas obras no circulaban en el Perú, salvo en contadas antologías. Viví en carne propia la paradoja de conocer lo mejor de la poesía hispanoamericana fuera de Hispanoamérica. Cuando regresé al Perú y se me ofreció la oportunidad de dictar talleres en la Universidad Católica, empecé a dar a conocer esos poetas. Para muchos estudiantes que hoy son escritores fue una revelación que hasta ahora agradecen.

Mi segundo viaje decisivo fue en 1993 a Estados Unidos, a donde llegué con Jannine para hacer estudios de doctorado en la Universidad de Rutgers. No hay ningún país en el mundo que se venda

tanto al exterior como Estados Unidos: obras literarias, telenovelas, canciones populares, películas, series de televisión. Todo hace que cualquier habitante del planeta pueda formarse una imagen propia de ese país. Cuando uno está en condiciones de confrontar ese Estados Unidos imaginario con el real, descubre que el primero funciona fatalmente como una pantalla para considerar al segundo, al que inevitablemente termina pareciéndose. Y eso que estoy hablando luego de vivir más de veinte años en ese país y en tres estados tan distintos como Nueva Jersey, Pensilvania y Montana. Resulta muy estimulante, por ejemplo, visitar Paterson, que es la ciudad con mayor número de habitantes peruanos en Estados Unidos, y leer a William Carlos Williams. La experiencia es muy distinta de leerlo desde Lima. No estoy diciendo que sea una mejor lectura, sino que leer a Williams en su mismo escenario y luego comer anticuchos en el restaurante Rosita enriquece de muchos modos la percepción de su poesía.

¿En qué condiciones trabajan mejor... a mano, en lugares aislados, con música? ¿Necesitan leer sus poemas en voz alta para darlos por concluidos?

CLD: En realidad, creo que cada poema, cada ciclo, cada libro marca sus propios límites. Lo único que yo puedo decir y reconocer es que siempre el primer impulso para escribir un poema supone hacerlo a mano. Yo redacto el primer borrador de ese poema a mano, aunque normalmente ha estado madurando y buscando su propio camino para aparecer en la cabeza. A muchos poetas les sucede lo mismo. El poema empieza como una especie de nebulosa que a uno lo acompaña hasta que de pronto comienza a materializarse y a cobrar sentido.

No necesito un lugar para hacerlo. Normalmente, y Rox es testigo de ello, cuando estoy en el momento en el que escribo tomo apuntes todo el tiempo y a cualquier hora. En la universidad, tenemos que realizar la penosa tarea de cuidar prácticas calificadas, lo que se ha vuelto para mí un instante productivo. En esas horas uno puede estar

escribiendo o leyendo. Pero no necesito un espacio especial ni un tiempo para escribir poesía.

Tampoco la música. Y soy melómano; cada vez creo que es una enfermedad que se está agudizando. Ahora estoy buscando discos raros y la música acompaña ciertos libros, pero no necesariamente la escritura de un poema concreto. Me gusta, sí, leer el poema en voz alta. Muchas veces, participar en un recital me da la posibilidad de poder escucharme a mí mismo. Pero llega el momento en que el poema se independiza y adquiere una fuerza y un dominio en sí mismo. La prueba de fuego está cuando lo lee alguien. A mí me emociona la posibilidad de que alguien en su casa tome, alguna vez, un libro mío y lea en voz alta alguno de mis poemas.

ECh: El tema es interesante porque compromete costumbres, manías y hábitos que no necesariamente todos los poetas comparten. No es algo de lo cual suela hablarse en las entrevistas, como tampoco se habla de la ropa interior ni de las intimidades personales. He escuchado con atención las palabras de Carlos y prácticamente he tenido que taparme la boca para no manifestar mi sorpresa, ya que no coincido en casi nada, salvo en lo que se refiere a la lectura en voz alta.

En lo particular, reconozco que necesito de un espacio propio, saber que cuento con una madriguera donde guarecerme para escribir, sobre todo en las mañanas. Últimamente, por motivos vinculados a la enfermedad, me he sorprendido despertándome a medianoche y bajando al escritorio para escribir. Tardíamente he descubierto las magias de escribir de noche, pero normalmente escribo en las mañanas, que es el momento del día en que tengo la cabeza más despejada. Tampoco hago apuntes. Cuando era joven, llevaba siempre conmigo un lapicero y una libreta de apuntes, pero al final me olvidaba de ellos y no apuntaba nada. Confío en que, tarde o temprano, cualquier experiencia que reclame convertirse en poesía me dejará sentir con su música que quiere ser escrita.

Eso tal vez tenga que ver con el hecho de que me he acostumbrado a vivir con el poema en la cabeza. Mientras camino, mientras dicto clases, mientras veo una película, estoy pensando obsesivamente en el adjetivo que falta, en dónde poner determinada coma, en el verso que falla. Por otro lado, jamás escribo a mano, y esto por una razón muy sencilla: mi letra es muy bonita. Me entretengo dibujando la letra y, como el ritmo de mi caligrafía es más lento que el de mi cabeza, lo que suele ocurrir es que termino haciendo dibujitos, los monigotes de siempre. Todos los que me conocen saben que me encanta hacer monigotes, pero los dibujos no son útiles para la poesía, por eso prefiero escribir de frente en la computadora. Me encanta la idea de visualizar el poema tal como va a quedar impreso en el libro. En la pantalla es posible anticipar lo que estoy escribiendo como ya editado y formateado; en cambio, cuando escribo a mano no puedo calcular la longitud de los versos, porque la letra los ensancha o acorta. Pero, entiéndanme bien, no es que sea un amante de la tecnología moderna y que no me guste escribir a mano. Si se lo piensa bien, que la pantalla vaya rodando por sí sola hacia abajo mientras escribes tiene su correlato con el antiguo rollo de papiro, con los primeros momentos de la escritura con los que la computadora se da la mano.

Yo no puedo escribir sin música. No se trata de adecuar la música al ritmo de lo que estoy escribiendo; todo lo contrario. Jannine se sorprende de que muchos poemas lentos y pausados hayan sido escritos con música de los Beatles, Led Zeppelin o los Stones a todo volumen; y que muchos poemas de ritmo más bien ágil y ligero hayan sido escritos con música de Bach o Stravinsky. Lo que me perturba de escribir sin música es el silencio. Me distrae demasiado. La música me crea una burbuja particular que me protege de los silencios del mundo. Igual me pasa cuando leo. Si un poema me emociona tanto que puede integrar sin problemas la música que lo acompaña, la capacidad de concentración está probada. Es como una prueba de fuego para el poema y para lo que estoy leyendo. El

problema, claro, es la convivencia. Jannine no puede trabajar con música. A veces estoy escribiendo a todo volumen y escucho una voz que me dice: «Eduardo, the party is over!». Entonces debo apagar la música o ponerme los audífonos, que son muy incómodos. Pero hemos llegado a un acuerdo razonable: nuestros horarios de clase en la universidad están hechos de modo que uno de nosotros se queda en casa trabajando mientras el otro dicta clases en la universidad. Es parte de la convivencia.

En sus obras hay poemas de más ardua elaboración, dolorosos o bien-hechores. ¿Cuáles son los poemas personales que releen o recuerdan con frecuencia? ¿Qué poema o poemas suyos representan un arte poética?

ECh: Hace algún tiempo, en una conversación informal, me preguntaste si yo sufría o disfrutaba cuando escribía poemas. Si mal no recuerdo, tú fuiste muy claro: sufrías. Yo, en cambio, no supe qué contestar, porque nunca me había puesto a pensar en eso. A pesar de que disfruto mucho escribiendo, también sufro. ¿Cómo conciliar eso? La respuesta la encontré en una anécdota que solía contar mi mamá sobre mi amigo Fernando Iwasaki cuando era niño. Una vez, jugando por los patios del colegio, Fernando se hirió la rodilla. Le salió una herida muy grande y, como es natural, una costra. Él acostumbraba sacarse esa costra con la uña, de modo que la herida nunca le cicatrizaba, hasta que un día su mamá perdió la paciencia y le dijo que la próxima vez que se la sacara lo iba a rajar. Él obedeció el mandato, pasó una semana y se formó la costra como era debido. Su mamá estaba muy satisfecha, pero él muy preocupado ya que alrededor de la costra empezó a formarse una pus amarillenta y a despedir un olor bastante desagradable. Su mamá pensó que se había infectado la herida y decidió llevarlo al doctor, quien levantó la costra con una pinza y le explicó a su mamá que, por miedo al castigo, Fernando se había pegado la costra con terokal.



© Verónica Ríos



© Verónica Ríos

Esa historia tan banal me reveló la condición del escritor: la de alguien que disfruta destapándose la herida. También me ofreció una respuesta a tu pregunta: cuando escribo poemas disfruto revisitando esas heridas, volviendo a recuperar ese dolor. Esa sensación tan paradójica está inscrita en la palabra *nostalgia*, que viene del griego *nostos*, que significa «regreso», y *algia*, que significa «dolor». En ese sentido, me considero un poeta nostálgico, pero no tanto. Quisiera, a propósito, leer este poema que pertenece a un libro aún no publicado, se llama «Breve tratado de etimología»:

Si alguien dice que tu poema es nostálgico,
 acéptalo. No hay mejor elogio. En griego
nostos significa retorno, *algia* significa dolor.
 ¿Qué es el poema sino el retorno de un dolor?
 Si dicen que tu poema es melancólico, acéptalo.
 No hay mejor elogio. En griego *melan* significa
 negro, *khole* significa bilis. ¿Qué es el poema
 sino el desorden más nefasto del cuerpo y del
 espíritu? Dolor y enfermedad. Si tu poema es
 nostálgico y melancólico debes ir al médico.

CLD: Todos mis poemas son, al mismo tiempo, terribles y también bienhechores. No diría que prefiero un poema u otro, porque son casi como los hijos. Uno los quiere por igual, a todos los acepta, a todos los entiende, a todos los cuida. No experimento, tampoco, sufrimiento cuando escribo, ni euforia ni alegría.

Coincido con Eduardo en que primero el poema va tejiéndose en la cabeza hasta que después se traslada al papel. Supone, fundamentalmente, un esfuerzo. Llega un momento en que siento que el poema ha encontra-

do su propio camino, vive autónomamente y tiene su propia identidad. Normalmente, no releo mis poemas. Eso sí. Vuelvo a leerlos muchas veces antes de publicarlos; a veces demasiadas. Y a veces siento que eso no es beneficioso, pues el texto ya no ofrece ninguna sorpresa.

He tenido la experiencia, por la preparación de una antología, de recuperar textos a los que no volvía hace treinta años. Yo sentía que estaba leyendo algo nuevo. Eso demuestra que el poema, una vez que se cierra, ya tiene su propia vida. El mayor privilegio para un texto es su propia independencia.

Tengo artes poéticas en todos mis libros y quisiera leer la primera de ellas. Una que está en *Las conversiones*. Creo que este poema, que se llama «Cuerpo en un tonel», anuncia con toda claridad todo lo que he seguido escribiendo después. La poesía como alquimia, como manipulación, como transformación.

Cuerpo en un tonel

Guardó a la luna en un tonel
y un poco de semen y un cabello
Y los guardó con el mar de hace un mes
esperando la disolución total
o un milagro

Vean

les dijo ayer a sus amigos
introduzcan las manos en el agua
y no crean jamás en lo que estrechen
o limítense a creer
Pero cuidense del cuerpo que ya sabrá moverse
que los ate con su único
larguísimo cabello

Poesía y entorno

¿Cuál ha sido la relación con su familia nuclear de origen? ¿Tuvieron que apelar a formas de exilio para sobrellevar su oficio?

CLD: En realidad, siempre he tenido el apoyo de mis padres. Cuando estaba en el colegio, yo pensaba estudiar medicina y estaba matriculado en ciencias. Mi padre era médico y en casa me habían imaginado un futuro en la medicina. Incluso, yo hasta pensaba estudiar psiquiatría, pero realmente la literatura era algo importante para mí y terminó reorientando mi vida y mis estudios.

Debo reconocer que he tenido todo el apoyo familiar, aunque ese cambio radical en un momento decepcionó un poco a mi padre. Sé que mis padres han leído todos mis libros. Mi madre los guarda en un lugar especial. Mi primer libro, *Un buen día*, a diferencia de lo que suelen hacer los primeros poetas que quieren alejarse de sus raíces, está dedicado a mis padres. Incluso, hasta podría ser mal visto que alguien de 25 años dedicara su primer libro a sus padres; pero yo lo hice.

Tengo algunos poemas nuevos en un libro inédito *La espalda es frontera*, cuyo personaje es mi madre. Algunos son bastante perturbados, difíciles, complicados. Lamentablemente, ella, que vive en otro mundo, no va a poder leerlos. Esto me otorga tranquilidad y libertad para escribirlos, porque en algunos poemas la imagen de la madre aparece como una especie de sombra o madrastra. Uno de los que más quiero del último libro se llama, casualmente, «Dos madrastras». Ellas son mi madre en dos momentos.

Con ella tenía una relación áspera. Con mi padre había una relación en la que yo sentía que había preocupación y protección por parte de él, pero en la que al mismo tiempo era difícil construir vínculos. Me era muy difícil hablar con él, porque no teníamos de qué hablar. Cuando coincidíamos, eran grandes espacios de silencio. Con mi madre creo que sí hay un problema casi edípico, tal vez no resuelto del todo.

ECh: Provengo de una familia bastante normal: somos cinco hermanos de los cuales yo soy el mayor. Como en mi familia no había ninguna expectativa sobre la cuestión literaria, siempre tuve la libertad necesaria para escribir sin ningún tipo de presión y de manera muy creativa. Mi papá era militar; mi mamá, ama de casa. En mi casa no había biblioteca y los pocos libros que podía leer eran los que yo me compraba juntando mis propinas. Cuando mis papás me preguntaban qué quería por mi cumpleaños, les respondía invariablemente: libros. Ellos esperaban que les dijera una pelota, una camisa, una fiesta con mis amigos, ir a un restaurante, qué sé yo, algo que quieren los chicos normales. Pero, a la vez, mi petición les hacía gracia. Entonces entendí que ser aceptado en el entorno familiar iba a ser más complicado de lo que pensaba. ¿Cuándo comenzó la aceptación familiar? Les voy a contar una historia.

Yo tenía 16 años y escribía secretamente poemas de amor a una vecina que me gustaba. El hecho es que guardaba las copias de los poemas en un cajón de un escritorio que no tenía llave, porque estaba prohibido. ¡Sabe Dios lo que puede guardar un adolescente en su escritorio!, mejor había que tener cuidado. A mi hermana Rossana le encantaba abrir ese cajón del escritorio, coger un poema mío y pasearse por toda la casa leyéndolo en voz alta. Yo correteaba detrás de ella mientras todo el mundo se moría de risa y yo me sentía, como es natural, muy avergonzado. Un día, la profesora del colegio de mi hermana les pidió como tarea que escribieran un poema. Mi hermana, ni corta ni perezosa, cogió un poema mío, cambió los pronombres que había que cambiar, uno que otro adjetivo y lo presentó. La profesora se apareció la semana siguiente, muy seria, en la clase y les dijo a sus alumnas que no tenían ninguna sensibilidad, que no sabían escribir, que eran unas borricas. Luego dijo: «Solo un poema ha valido la pena y me ha gustado tanto que quisiera llamar a Rossanita para que lo lea para toda la clase». La venganza estaba servida. Mi hermana, avergonzada, se adelanta y empieza a leer. Al

tercer verso se ve interrumpida por las risitas de sus compañeras. La profesora las cortó en seco. «Ustedes no pueden burlarse de eso. No tienen ninguna sensibilidad, porque lo que está leyendo ella es un poema como los que se escriben en Europa». Entonces resultó que mi hermana pudo seguir leyendo el poema y se ganó el respeto de sus compañeras. El único veinte que se sacó en toda su historia escolar fue gracias a mi poema. A partir de ahí, ella me empezó a ver de forma distinta y así me gané el respeto de mis hermanos.

Yo nací cuando mi mamá tenía apenas 18 años, lo que en cierto modo quiere decir que reemplacé a sus muñecas sin anestesia ni transición. Su universo de lecturas era amplio, pero desordenado y bastante heterogéneo: novelas de Vargas Llosa, de García Márquez, cuentos de Ribeyro, mezcladas con novelitas de Agatha Christie, *Selecciones* y fascículos de cocina de Teresa Ocampo que se llamaban «¿Qué cocinaré?». Mi papá, que era trece años mayor que mi mamá, leía mucho menos, pero compartía con ella su dispersión y su desorden: libros de estrategia militar, revistas de actualidad política y, sobre todo, cancioneros; en el cajón de su velador coleccionaba letras de canciones (en su mayoría, baladas y boleros) que solía cantar en la ducha con una voz bastante más entonada que la mía. De literatura solo le recuerdo dos libros: *Sangama* de Arturo Hernández y las *Tradiciones peruanas* publicadas por Aguilar.

Cuando mi papá se dio cuenta de que jamás me iba a convencer de que estudiara derecho, me dijo que estudiara lo que quisiera, pero que él no iba a pagarme una carrera tan extraña como literatura. Él pensaba que, una vez enfrentado al mercado laboral, iba a volver para pedirle que me pagara los estudios de derecho. Por suerte, pude pagármela sin problemas, pues entonces se me abrieron las puertas del periodismo en el diario *La Prensa* y las de la enseñanza en una academia de preparación preuniversitaria y en la universidad como jefe de prácticas. Debo decir, en honor a la verdad, que un día mi

padre me preguntó si iba a publicar algún libro de poemas. Le dije, en ese momento que no, porque no tenía plata. Me preguntó cuánto necesitaba. Les respondí que 800 soles y me los prestó. Nunca me los cobró y eso habla muy bien de él.

¿Han sufrido menosprecio o desprecio de parte de nuestra sociedad? ¿Qué desavenencias experimentan con reiteración en el Perú?

CLD: Creo que desprecio de ninguna manera. El azar me ha llevado por un camino en el que mi trabajo literario ha ido creciendo sin ningún conflicto. El poeta no es un ser incómodo para la sociedad, ni siquiera su escritura tiene una fuerza crítica que rebase los límites del texto. Su presencia es lateral, casi inexistente o invisible. Lo que sí siento es que para la mayoría de personas mi lugar en el mundo está como profesor. Algunos de mis colegas, no los amigos de la especialidad, sino profesores de otras materias, sienten que la poesía es una actividad secundaria y parasitaria, y todo el esfuerzo y seriedad tienen que estar encaminados por algo más tangible y productivo; en mi caso, ha sido la docencia y ella me apasiona también. Siento que es importante para mí y no constituye un conflicto, porque la poesía es un ejercicio personal. Yo escribo, en primer lugar, para mí mismo. Y lo que me interesa cuando escribo un poema es que ese interlocutor, que soy yo, sienta que algo sólido y contundente está surgiendo al fin.

ECh: Coincido plenamente con Carlos. Desprecio no, pero sí indiferencia. Uno puede vivir con eso sin ningún problema. Por otro lado, al igual que Carlos y Jorge, mi ser social se define, básicamente, por la enseñanza. Yo también soy profesor, pero podría haber sido médico o contador. Creo que a la poesía le tiene sin cuidado cómo se gana uno la vida si es que está realmente comprometido con ella hasta el punto de definir una visión del mundo. Creo que lo importante es lograr que esa otra actividad

esté integrada a tu propia labor de poeta. Si lo consigues, entonces, da igual ser profesor de literatura, de matemáticas o de educación física. Hace poco escuché una anécdota que tal vez conozca alguno de ustedes. Un policía detuvo una vez a Antonio Cisneros, le pidió papeles y le preguntó cuál era su profesión. Cisneros le dijo que era poeta, a lo que el policía le respondió muy serio: «Señor, poetas somos todos. Ahora, contésteme, ¿a qué se dedica?». En el fondo, el policía tenía razón. Poetas somos todos, pero en los papeles debe figurar algo más serio. A pesar de que compromete nuestro ser en el mundo, la poesía es vista como una actividad parasitaria. Eso es algo difícil de entender para el grueso de la gente y, sobre todo, para los policías.

¿Qué tan difícil ha sido conciliar poesía y vida doméstica? ¿Cómo se plantearon vivir sin desasirse de la poesía? Después de tantos años de convivencia, ¿qué lugar ocupa su pareja en la poesía que escriben? ¿Cuáles son los versos de amor más intensos que les han escrito?

ECh: Nunca me he planteado como problema aquello de conciliar la poesía con la vida doméstica porque, como la mayoría de nosotros, escribo poesía en mi entorno doméstico. Lo que he intentado a lo largo de mi vida es integrar todas mis actividades en torno a la escritura de poesía. Desde la decisión de radicar en Estados Unidos, de no tener hijos, hasta la de no manejar carro y no tener jardín que cuidar. Todo está articulado en torno a facilitar la disposición a la poesía. En ese sentido, el lugar que ocupa mi pareja es esencial. Cuando conocí a Jannine, le puse como dedicatoria en un libro de ensayos: «Para Jannine; tu otro nombre es poesía». No es que ella signifique para mí la poesía, sino que ella es la poesía misma. Veinticinco años después he reincidido en esa dedicatoria en un libro de poemas, que reafirma lo que entonces era solo una intuición. No voy a extenderme más porque quiero leer un poema que explica mejor todo esto. Hay muchos poemas de amor, pero casi todos responden al mecanismo de las típicas canciones románticas: como ganchos para seducir a una potencial

pareja. Creo que los poemas de amor se ponen a prueba después del tiempo transcurrido, de años de convivencia, roces y dificultades. Este poema lo escribí para el día en el que cumplimos veinte años de casados y se llama «Para celebrar nuestro aniversario de bodas»:

Hace veinte años que invento historias
para ti. Y siempre me has creído (o querido
creerme). No se supone que sea mentiroso.
La belleza nunca miente, la belleza no hace
daño. A diario escuchas las verdades de un
mundo cada vez más cruel y corrompido,
¿cómo oponerle un poco de belleza sin evitar
la herida?, ¿cómo hablar de este mundo
sin traicionar el dolor? La enfermedad,
por ejemplo, el paso del tiempo, la muerte
de aquellos que amamos. Hace veinte años
que vivimos juntos, te sabes de memoria mi
vida (y yo la tuya), pero saberla no significa
necesariamente conocernos más: basta un
mal sueño, un recuerdo infantil, un placer
inesperado para recuperar una historia y
contarla, no importa si en las noches, a la
hora de dormir, o en las mañanas, mientras
tomamos desayuno. Es preciso mentir para
que la historia no sea la misma que te contaré
mañana, ya sabes que necesito sorprenderte.

Hace veinte años que soy varias personas
para ti, que me oculto para ser el mismo y
encontrarte a cada paso, siempre distinta
y siempre la misma. La rutina está hecha
de pequeñas felicidades, de invenciones
cuyo final desconocemos. Mañana te contaré
una historia, y será bella. Ojalá te guste.

CLD: En mi caso, debo reconocer que esa vida cotidiana es la que
ha permitido que yo escriba poesía. Incluso, creo que el haber
encontrado a Roxanna en algún momento de mi existencia significó
un giro radical en lo que yo era como persona. A fines de los años
setenta, tenía una vida muy desordenada, al borde del abismo. Si yo
no la hubiera encontrado, quizás hubiese terminado como tantos
proyectos de poetas en esas zonas nebulosas y autodestructivas. De
alguna manera, ella le ha ofrecido a mi vida un fundamento que me ha
permitido seguir escribiendo. Por otro lado, ella es una persona muy
luminosa y creo que nosotros construimos una dialéctica adecuada.
Yo soy una persona mucho más oscura y sombría, y ella implica esa
zona de luz. Los dos hemos construido una especie de claroscuro.

Recuerdo que hace poco en una comida en mi casa en la que estaba
Piedad Bonnett, ella le dijo a Roxanna: «Yo no entiendo cómo tú, que
eres una persona tan diáfana y luminosa, puedes vivir con alguien que
es la sombra y la oscuridad». Creo que esa dialéctica ha construido mi
cotidianidad y el espacio de mi casa.

Tengo muchos poemas de amor, pero son fundamentalmente una
suerte de espejismo. Incluso, el único poema que le he dedicado a
Roxanna es un poema que mezcla la muerte y la vida, la sombra y
la luz; y está en *Aquí descansa nadie*. Es un poema muy largo y, en

realidad, no se presta para ser leído en voz alta, pero el hecho de que no me refiera a ella directamente, como sí puede hacer Eduardo, no significa que no esté presente en todos mis poemas. Algunos libros son para ella y ella es la que ha permitido que esos libros y esos poemas existan. Puedo leer un poema de amor que no tiene nada que ver con Roxanna, pero tiene que ver. Está en un libro cuyo tema central es el amor y es *El amor rudimentario*.

Un granizo muy blanco

He debido esperar muchos años para que al fin
me recibieras.

Probé todos los filtros. Me hice de cajas de cuerda,
flores, talismanes

que dejaba en tu casa sin que lo notaras.

Recuérdame corriendo el picaporte.

Oculto entre los árboles enanos y rojos

que dan vueltas al jardín

o en el clavo que sostiene una fotografía

sin rastros de sonrisa.

Escúchame en la nota fatal de una mano

con las uñas comidas

que hace retroceder al piano,

en las palabras que trizan tus gafas y vuelan

el pañuelo.

Que el vino esté dispuesto y la comida caliente.

Los cubiertos vivos como gatos.

El reloj será un canario y el canario un ratón

y el ratón una trampa
o una jaula de música.

Bailaremos.

Crecerán brasas en el baño, en el armario,
en la cocina.

Caminarán autómatas los trajes.

Y cuando por la mañana tenga que marcharme
y escuches dormida el picaporte
un granizo muy blanco irá cayendo

un granizo muy blanco hasta cubrirlo todo.

En las reuniones sociales, ¿cuáles son sus temas predilectos de conversación? ¿Qué temas les desagradan?

CLD: En realidad, creo que el secreto de una conversación está en encontrar ese punto neutro entre las personas que están dialogando. Tal vez, lo que uno debe cuidar en la conversación es no hablar de uno mismo, y Roxanna me lo reclama y me hace ver que es un error cuando caigo en ese pecado. Uno debe tratar de alejarse de sí. Cualquier tema es factible, pero en lo posible que uno pase a un discreto segundo plano. Indudablemente, muchos de mis amigos y personas con las que dialogo tienen intereses vinculados con la literatura. El primer tema del que uno suele hablar es de literatura: los libros que uno está leyendo, los chismes del mundo literario, las cosas que ocurren. Pero en lo posible hay que evitar hablar de lo que uno hace.

De lo único que no hablo es de fútbol. Será porque el fútbol huye de mí. Yo no huyo del fútbol; este huye de mí.

ECh: Entre los verdaderos amigos no hay temas desagradables de conversación. Pero hay algunos temas que en las reuniones sociales son difíciles de soportar. Las quejas sobre enfermedades, por ejemplo. Cuando pasas cierta edad, las enfermedades empiezan a apoderarse del discurso de muchas personas y eso resulta francamente aburrido, sobre todo cuando se trata de un tema no solicitado, como hablar de fútbol o de política. A mí me fastidia escuchar hablar de política a aquellos que intentan arreglar el mundo después de tres vasos de cerveza. Lo mismo me ocurre con la literatura. Me resulta muy aburrido hablar de literatura en reuniones sociales, porque es difícil discutirla en serio, porque todo termina siendo muy superficial.

De no ser poetas, ¿qué otro talento artístico les hubiera gustado cultivar?

CLD: Cuando tenía doce o trece años, mi sueño recurrente era ser músico de *rock*. Incluso, tenía una guitarra de palo, hasta una guitarra eléctrica. Con algunos compañeros de colegio, cuando vivía en Arequipa, fantaseábamos tratando de crear un grupo. Era un fanático coleccionista de música y esa relación con el *rock* de los años sesenta y setenta me ha acompañado toda mi vida. Es más, uno de los grandes conflictos que tengo en la casa tiene que ver con mi temperamento coleccionista y obsesivo que ahora se ha trasladado a la búsqueda de discos.

Me hubiera gustado ser músico. En realidad, no tengo el talento. Casualmente, en mi hijo Mateo he encontrado esa pasión. Él también es fanático de la música y uno de los puentes que tenemos ahora tiene que ver con el *rock*. Él considera que la plenitud del *rock* es la de los años setenta. También, en algún momento quiso tocar en serio, pero no se decidió a dar ese paso. Yo hubiera querido ser músico de *rock*, pero uno

que fuese una estrella conflictiva y difícil, viviendo siempre al borde, todo lo que ya no soy, ni pude ser, ni ya seré nunca. Me gustaría también haber sido arqueólogo y descubrir una ciudad perdida en la selva; eso se lo dije a Edgar O'Hara en una entrevista que me hizo antes de la publicación de *Las conversiones*, pero todo eso lo resuelvo literariamente en el mundo de la ficción, que te permite ser y hacer cualquier cosa.

ECh: Se dice que los pintores envidian a los músicos, los músicos a los pintores y los poetas a los pintores y a los músicos. Pero lo que dice Carlos es muy cierto: la poesía lo resuelve todo porque ahí hay música, hay pintura y muchas otras cosas más. Siempre he pensado que si eres poeta, nada de lo que es humano te puede ser ajeno. Eso engloba tanto a las artes como a otras disciplinas, como las ciencias sociales e, incluso, las ciencias duras. Eso compensa todo ese intercambio de envidias con las demás artes y otras disciplinas. También coincidí con Carlos en el gusto por la música *rock*. Hace poco comenté que vivo en Estados Unidos, en una pequeña ciudad llamada Missoula. En los quince años que tengo viviendo allí, he visto en vivo a los Rolling Stones, a Elton John, a Bob Dylan, a Paul McCartney. Mientras los escuchaba cantar, veía a abuelos, padres y nietos divirtiéndose juntos, rompiendo por unas horas las barreras generacionales gracias a la música. Ojalá algún poema mío pueda ser disfrutado por abuelos, padres e hijos de la misma manera.

Más allá

Son muy conocidos los versos de Pessoa: «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente...». ¿En qué medida la poesía ha sido para ustedes una experiencia de ocultamiento, desdoblamiento o extrañamiento de sí mismos?

ECh: Ese poema lo leí hace mucho tiempo y desde entonces se convirtió en una suerte de divisa personal. «El poeta es un fingidor».

Es una frase un poquito peligrosa porque estamos habituados a entender el fingimiento como un engaño. A lo que se refería Pessoa es a ese nivel de ocultamiento que todos sentimos al escribir poemas. A mí me gusta pensar que enfrentarse al papel o a la pantalla es enfrentarse a un espejo que nos revela nuestra otra cara: la cara de la diversión. Somos diversos y múltiples cuando escribimos, pero, a diferencia de Pessoa, no considero necesario el recurso de la heteronimia, pues con el tiempo he entendido que lo fundamental es el tono. Pascal Quignard decía que el escritor es un hombre atravesado por un tono, ¿y por qué no por varios? En este sentido, cada uno de mis libros es distinto del otro: cada uno funciona como un planeta distinto, pero todos ellos se encuentran regidos por las mismas leyes del movimiento.

CLD: Yo suscribo esos versos de Pessoa porque revelan no solo la esencia de la literatura, el arte y la creación, sino de la propia existencia de las personas. Todos nosotros fingimos permanentemente. Yo en este momento estoy fingiendo, por ejemplo. Estoy construyendo un personaje. Cada día, cuando entro a mi salón de clase, construyo otro. En mi casa sigo fingiendo y, probablemente, uno va construyendo unas existencias distintas y al final no sabe, realmente, quién es. Creo que uno de los enigmas permanentes en mi poesía es tratar de llegar a esa respuesta. ¿Quién está realmente en ese poema, en ese lugar oculto, en esa sombra, y en la vida cotidiana quién es la persona que está en mi cuerpo y con la que me levanto cada mañana?

Hay un verso de Martín Adán (él se lo atribuye a Aloysius Acker) y que yo incluí con una leve variación en *Una mesa en la espesura del bosque* como un epígrafe que cierra el libro: «Solo tú me eres idéntico». En realidad, ese personaje que he fingido y construido laboriosamente y que ha vivido mis años y aparecido intermitentemente en cada uno de mis libros creo que soy yo o es idéntico a mí. Nada más puedo decir, Jorge.

ECh: Para completar la ideas de Carlos, hay otro poema de Pessoa atribuido a Álvaro de Campos. Se trata de «Tabaquería», en el que dice, cito de memoria: «Yo soy el que se miró al espejo y vio que su cara era una máscara / y se quiso quitar esa máscara y descubrió que la tenía pegada al rostro». Es verdad, vivimos fingiendo, pero a veces el fingimiento se convierte en nuestra verdadera cara.

¿Tienen algún proyecto literario ambicioso que temen no poder cumplir?

CLD: En realidad, no es que tenga proyectos literarios. Sé que, al igual que las estaciones, va a llegar un momento en que la poesía regrese, como siempre ha sucedido desde mi primer libro. Mi ritmo supone que cada tres o cuatro años renace esa mirada o motivación poética. En verdad yo siento que mis poemas han crecido conmigo. Han ido construyendo a este personaje. El único proyecto que tengo es permitirle a este personaje que siga envejeciendo conmigo y que se plantee en algún momento el hecho de escribir su último texto. Ese es mi proyecto literario.

ECh: A diferencia de la prosa, en poesía es difícil hablar de escribir un libro o tener un proyecto. Lo que generalmente ocurre es que escribimos un poema, descubrimos que tiene un tono distinto de los anteriores, lo que puede dar inicio a un ciclo que se va construyendo sin que haya un proyecto organizador.

Tengo amigos mexicanos que postulan a becas nacionales del FONCA y para eso deben escribir un proyecto tipo «El otoño en Vancouver», «Impresiones de mi viaje a Marruecos» o cualquier tema que pueda convencer al jurado. La poesía no se escribe con temas, por eso uno se las ve en figuritas cuando le preguntan de qué se trata el libro que está escribiendo. Los novelistas, en cambio, se van de robo. Los cuentistas y los dramaturgos también, por eso será que los prefieren para las entrevistas.

Vallejo escribe en uno de sus *Poemas humanos*: «El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú». ¿Cuál ha sido ese momento para ustedes?

ECh: Creo que el momento más grave de mi vida fue cuando un médico me dijo que tenía cáncer. Era el último diagnóstico que esperaba. Al comienzo no lo asimilé, pero finalmente terminé por aceptarlo. Debo decir que gracias a eso he tenido los cuatro años más productivos de mi vida.

CLD: Como señala el último verso del poema de Vallejo, el momento más grave de mi vida no ha llegado todavía. No sé cuál será. Probablemente, cuando esté ante el final recién podré percatarme de cuáles son los hechos que han sido terribles. Hasta el momento no podría identificar un momento grave. He tenido momentos difíciles, como todas las personas, he estado al borde de la desesperación, pero no podría identificar el momento más grave de mi vida.

La posteridad literaria fue un tópico del Renacimiento y fue potenciado, más adelante, por el Romanticismo. Aún ahora sigue siendo una preocupación de los grandes creadores... ¿Cómo desearían ustedes ser recordados?

CLD: Tarde o temprano, y creo que ese es el título que usa José Emilio Pacheco para reunir su poesía, todos vamos a ser olvidados y toda la poesía va a ser olvidada. Yo soy bastante apocalíptico y confío muy poco en el futuro de la especie humana. Creo que, en verdad, no me preocupa la posteridad y el hecho de perdurar en unos textos es algo que no me he planteado conscientemente. Indudablemente, escribir implica tratar de extender el plazo que a cada uno le corresponde. Sé que cualquier persona que escribe un poema siente o desea que ese poema siga interesando a algunos lectores veinte o treinta años después. En realidad, no está en tus manos el futuro. Lo que sí me agradaría es que uno de mis poemas de aquí a sesenta o cien años sea resucitado por algún lector.

Eso es lo que uno siente cuando entra a buscar primeras ediciones y encuentra de pronto libros que tienen cuarenta o cincuenta años. Uno abre ese libro y al leer el poema revive al poeta que lo escribió. Tú, Jorge, por ejemplo, hace una semana te acercaste a la reunión de coordinación con un sobre que contenía un obsequio para mí. En ese sobre había un libro de un poeta Berninsone. Un poeta peruano, secreto, maldito, decadente, que publicó un solo libro. Indudablemente, nadie lo recuerda el día de hoy y tampoco es que tuviera mucha calidad. Es una edición muy bonita con una imagen en la portada en la que adopta poses de Rimbaud. Leí unos poemas y en ese instante Berninsone, que desapareció a comienzos del siglo XX, regresó por un instante. Ese, probablemente, es el deseo que tiene todo el que escribe.

ECh: En los tiempos que corren, decir que uno escribe para la posteridad suena pretencioso y de mal gusto. Pero nadie en su sano juicio escribe para ser olvidado. Pienso que escribir pensando en el olvido o en la posteridad es un poco aburrido y una pérdida de tiempo. Quisiera responder esta pregunta con el poema «Antes de que llegue la noche»:

Alguna vez alguien recogerá mis huesitos,
les quitará el polvo, los contará uno por uno,
amorosamente los pondrá en una caja y hará
sonar la música. ¿Qué dirá la música a ese

oído? Dirá qué haces tan solito esta tarde, es
hora de darle avena a tu caballo. ¿Qué caballo?,
yo nunca tuve un caballo, uno veraz y fiel
como la voz, como huesitos que danzan

alegres y sucios en el aire. Qué situación tan
extraña. Antes de arder mejor me aparto, antes
de que llegue la noche. ¿Y después qué?,

preguntará alguien mientras canta, mientras
cuenta uno por uno mis huesitos. Mientras
alza sus ojos al cielo donde galopa un caballo.

CLD: Un poco para cerrar esta idea, yo tengo permanentemente la conciencia del fin en mi escritorio. Tengo a Victoria que es una calavera y que ustedes, Jorge y Eduardo, y otros de los que están aquí presentes, conocen. Ella me recuerda, cada vez que me siento allí, qué es lo que va a venir. Victoria simplemente es mi espacio de reflexión y mi compañía permanente.

Alguna pregunta que consideren que nunca les ha sido formulada y que pudieran contestar con un poema.

CLD: Voy a leer un poema que trata de responder a esa pregunta. ¿Por qué estoy en mi casa? ¿Por qué continúo en ese espacio de la cotidianidad? ¿Cómo he logrado conciliar el espacio de la poesía con la vida cotidiana? Ese poema está en *Aquí descansa nadie*. Es bastante duro y se llama «Huidas». Yo nunca he huido, pero en este poema, a nivel de fingimiento, huyo de mi casa:

Hui de casa, sin justificaciones, sin dejarle a nadie
un beso final o una nota de despedida.
Simplemente me calcé las botas y salí corriendo
a la estación para abordar este tren
que también huye aterrado de sus ruedas.

Me remuerde este campo blanco que se parece a los años
que he vivido.

Me remuerden sus ojos desvaneciéndose en los puentes
y los túneles.

Mañana ellos extenderán sus manos aún dormidas

para saludarme

pero no me encontrarán.

Me buscarán en el espejo,

en la soledad de las plazas

que tantas veces caminamos,

en el centro del aire,

en las palabras de cal que devuelven las paredes.

Me jugarán decepcionados en los garitos.

Encenderán y apagarán una lámpara

de inútiles señales.

Hui de casa y me remuerde esta zozobra
y me remuerde aún más este remordimiento
sin sentido.

.....

Después de este campo blanco queda el mar y después del mar
las heridas que bajan al centro de la tierra.
Nunca me faltarán desiertos, tundras, desfiladeros,
crestas ardientes para saltar de las estrellas.

Ya tengo lacerados los pies.
Mi ropa vuela en andrajos.
Han crecido mis cabellos y mi barba:
ahora son tan largos
que se enredan en los espinos.
Naufragaré todos los barcos.
Reventaré cientos de caballos.
Seguiré incansable perdidas caravanas.

No me detendré.
Nadie ha levantado una pared infranqueable para mí.
No existe ningún reloj que pueda adelantarme.

.....

A veces me tiendo un rato a descansar
y sueño con el regreso.
Mi casa se ilumina otra vez para recibirme.
Rejuvenecen mis años

y me abrazan
y me dicen al oído que mi huida terminó.

Pero ya es muy tarde.

Hui de ninguna parte a ningún lado

y no hay para los huyentes descanso ni perdón.

ECh: No estoy demasiado seguro de que este poema sea la respuesta a alguna pregunta nunca formulada, tal vez porque, como todos los poemas, este no hace otra cosa que multiplicar preguntas. Tal vez porque elude la obligación de ubicarse en alguna de las oposiciones que demandan los manuales literarios. No es un poema político, aunque en el fondo todo poema lo sea. Y por su título lo parezca.

Stalin y la poesía

¿De qué hablamos cuando hablamos de pureza?

Hablamos de tachar, borrar, eliminar palabras

incómodas, palabras intrusas. Hablamos de

repudiar lo que alguna vez fue nuestro, de lo

que debemos ocultar como a un hijo deforme,

un muñón ciego. La violencia es necesaria, la

delación incluso. Se trata de vigilar palabras,

de exigirles obediencia, un pasado limpio,

generaciones de gloria y nadita de manchas.

Atravesando los Urales, más allá del Cáucaso,

de las aguas infectadas y azules del Danubio

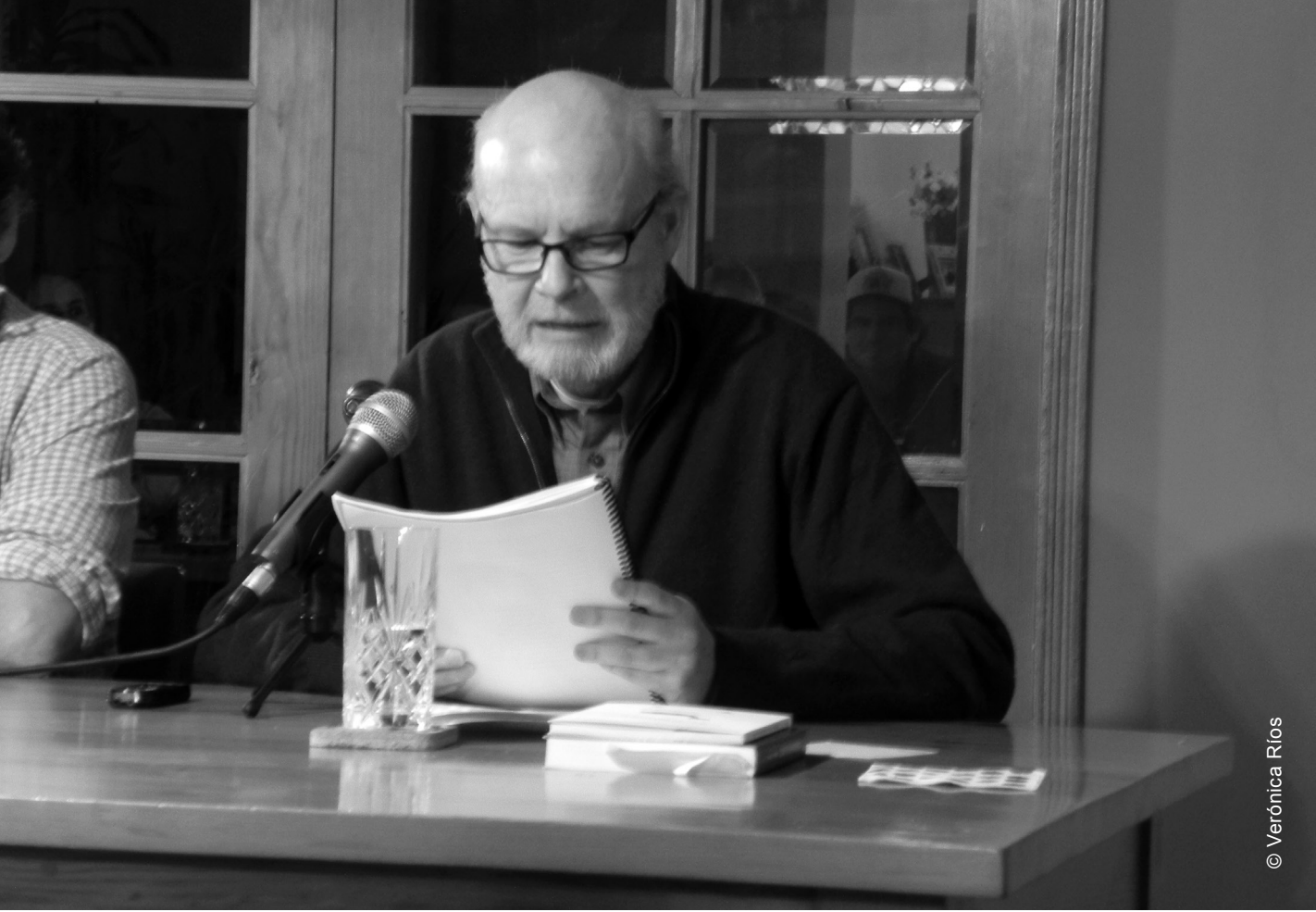
habita la impureza. ¿De qué hablamos cuando

hablamos de impureza? Hablamos de acoger,

hablamos de aceptar palabras incómodas y

sucias. Hablamos de recobrar lo que alguna

vez fue nuestro, de heridas que no quieren transformarse en cicatrices. La piedad es necesaria, la caridad incluso. Hay poetas impuros y por lo tanto democráticos: Walt Whitman por ejemplo, Neruda, por ejemplo. Hay poetas puros y por lo tanto estalinistas: Jiménez, por ejemplo, Valéry, por ejemplo. Sus simpatías políticas no cuentan, sus opciones partidarias poco importan. En lo que a mí respecta, hay días en que amanezco democrático. Noches en que madrugo estalinista.



© Verónica Ríos



© Verónica Ríos



© Verónica Ríos



© Verónica Ríos

III. ENTREVISTAS
A EDUARDO CHIRINOS

(Lima, 4 de abril de 1960 - Missoula, Estados Unidos,
17 de febrero de 2016)



Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos

Un poema es un ojo que mira*

Por Diego Otero

Hay dos rasgos esenciales, me parece, en tu obra. Dos rasgos, además, inusuales en la tradición poética peruana. Es una obra prolífica y es una obra versátil, que cambia constantemente de registro, de tono. ¿Estas características nacieron como un proyecto o fueron desarrollándose con algún grado de espontaneidad?

El año 1983, cuando apareció mi segundo libro, *Crónicas de un ocioso*, el lingüista y poeta (aunque entonces no sabía que era poeta) Alberto Escobar me citó para conversar en su oficina del Instituto de Estudios Peruanos. Como entonces vivía cerca del instituto, acudí puntual y un poco nervioso. ¿Por qué quería conversar conmigo alguien como Alberto Escobar? Cuando llegué me hizo pasar amablemente a su oficina y me dijo, más o menos, estas palabras: «Chirinos, usted ha publicado ya dos libros y observo que tiene dos tonos: uno lúdico, con versos cortos y cierta tendencia al epigrama; y otro más bien grave y sentencioso, con versos largos y cierta tendencia a la meditación». Me quedé frío. Yo tenía 23 años, sabía que me gustaba escribir, pero nunca había pensado que tener tonos distintos fuera un problema tan grave que ameritara una advertencia. Estaba a punto de disculparme, cuando

* Entrevista publicada en *Quimera. Revista de Literatura* (317), 91-94.

Escobar me tomó del hombro y me dijo: «Pero no se preocupe, que a lo mejor esa es su virtud y seguirá escribiendo más libros con tonos distintos». Han pasado casi treinta años de esa conversación y me sigue sorprendiendo la clarividencia de Escobar: él supo ver lo que yo por inexperiencia (o falta de distancia) no podía. Con esto quiero decirte dos cosas: lo primero, que mi obra es prolífica porque es versátil; y lo segundo, que jamás he escrito una sola línea obedeciendo a un proyecto establecido.

¿Tus libros, entonces, nunca parten de una construcción conceptual? Te lo pregunto porque pienso, por ejemplo, en *Humo de incendios lejanos* y se me ocurre que hay una estrategia continua en la construcción rítmica y narrativa de los poemas.

¿Construcción conceptual? Ojalá pudiera. Los libros nacen de modo muy azaroso y diverso: por lo general, comienzan cuando un poema me sorprende con un tono que contiene, en embrión, el desarrollo de un libro. Eso me ocurrió con «El equilibrista de Bayard Street», que dio inicio al libro homónimo, o con el «Poema de amor con rostro oscuro», que dio inicio a *Humo de incendios lejanos*. Lo que viene después solo puedo saberlo en el proceso mismo de escritura. Si acepto de buena gana que –a pesar del enorme esfuerzo y la exclusiva dedicación y tiempo que demanda– me gusta escribir poemas, es porque cada mañana me despierto con la sensación de vivir una aventura que no sé exactamente adónde va a conducirme. No hay planes previos ni estrategias, solo la fidelidad a un tono por el que me dejo guiar.

Una pregunta ligada a la anterior: ¿cómo te ubicas en –o te relacionas con– la tradición poética peruana teniendo en cuenta estas dos características, que evidentemente te «distancian» de la mayoría de nuestros autores?

Hace un rato dije que mi obra era prolífica porque era versátil, tal vez esto necesite una puntualización. El otro día, leyendo a Pascal

Quignard, me encontré con esta frase: «Un escritor es un hombre atravesado por un tono». Como definición es bonita y funciona para avalar una de las aspiraciones más altas de todo poeta peruano: ser reconocido por un tono o, si prefieres, por una «voz» que sea única, personal e intransferible. Por alguna razón que no sabría explicarte, nunca me sentí tentado por el sueño de la voz propia. Sin proponérmelo, modifiqué desde mi primer libro la definición de Quignard: un escritor es un hombre atravesado por *varios* tonos. Como lo intentaba explicar en mi respuesta anterior, siempre he sentido que en el proceso de escritura dependía de la aparición de un tono y que mi obligación era escucharlo, dejarme llevar por él. Pero una vez concluido el proceso, ese tono desaparecía y no me quedaba más que esperar el siguiente, que siempre era distinto. Las consecuencias son fáciles de adivinar: cada libro de poemas terminaba siendo diferente de los anteriores, aunque naturalmente existieran puntos de contacto y preocupaciones comunes, como los puede haber con los de cualquier otro poeta de mi generación. Después de treinta años de escribir poemas, percibo mis libros como un sistema de planetas solitarios que se rigen por las mismas leyes de movimiento. El precio, claro, es la anulación de la imagen unificada del escritor como personaje. Por lo general, suelo decepcionar a aquellos que buscan «rasgos de poeta» en mi conducta pública. Precisamente porque no me siento endeudado a esa imagen (que tantos poetas se empeñan en construir), nunca me he sentido amenazado por los fantasmas de la esterilidad, pero tampoco por los de la repetición. No sé si eso me «distancia» de los demás poetas peruanos, pero déjame decirte que desde que escribí mi primer poema aspiré a formar parte de una exigente tradición que admiraba (y sigo admirando), y que siento un gran respeto por aquellos poetas que profundizan su voz y, lejos de repetirse, ganan en hondura. Watanabe es un caso ejemplar.

En contraposición a esa suerte de versatilidad estilística, por llamarla de alguna forma, que recorre tu obra, tus libros poseen un discurso muy enfocado y constante: la palabra, la poesía y el misterio de la propia creación, el amor, la cultura (la erudita, pero también la llamada baja cultura) y la memoria parecen ser los asuntos recurrentes. ¿De dónde crees que viene y hacia dónde va esa permanencia, ese retorno a ciertos temas?

La palabra, la poesía y el misterio de la creación, el amor, la cultura, la memoria son preocupaciones humanas que siempre han existido y seguirán existiendo. ¿Por qué habría de ser la excepción? Lo que interesa es la mirada y el oído. La poesía debe ofrecer siempre una nueva manera de mirar y escuchar preocupaciones que nos conciernen a todos.

No soy el único que piensa que un libro como *El equilibrista de Bayard Street* marca un punto de inflexión en tu trabajo. Y sospecho que eso tiene que ver con que es el primer libro que escribes en Estados Unidos, es decir, lejos de tu lengua, cerca de otra tradición. ¿Cómo ves tu proceso creativo a partir de tu reubicación en Estados Unidos?

Si un buen día te despiertas y descubres que al lado tuyo duerme una mujer con la que nunca antes habías vivido, que estás viviendo en un país que jamás habías visitado, que la gente que pasa por la calle habla una lengua que no es la tuya, que esa gente tiene una historia que no comparte contigo. En suma, si un buen día te despiertas y no tienes la menor idea de lo que mañana será tu vida porque todo es radical y absolutamente nuevo, ¿por qué lo que escribes debería ser ajeno a esa vivencia? El primer poema que escribí en Estados Unidos (y el último que escribí a máquina) lleva el título del libro que mencionas, «El equilibrista de Bayard Street», y es una alegoría de lo que ha sido y sigue siendo mi vida en este país. Es también uno de mis poemas favoritos.

A mí me da la impresión de que un libro como *Mientras el lobo está* busca constantemente el retorno a un lenguaje concreto y directo, de clima cotidiano. Un lenguaje que en algún sentido parece tributario de cierta línea matriz de la poesía estadounidense, que podría partir de William Carlos Williams y llega hasta nombres como Billy Collins, a quien, por cierto, mencionas. ¿Cómo ves el lenguaje del libro en relación con esta tradición?, ¿se trata de un diálogo explícito y consciente?

Mientras el lobo está es un libro escrito en un lenguaje concreto y directo, de clima cotidiano, como dices. Pero por allí alguien como José Miguel Oviedo dice que detrás de esa aparente concreción bulle un misterio difícil de definir, como de situaciones asumidas que no se explican y hacen difícil penetrarlo, lo que es doblemente frustrante dado su tono tan familiar y directo. Se trata de puntos de vista que no voy a discutir. No sé si eso sea tributario de cierta línea matriz de la poesía estadounidense. Tal vez, dado que vivo aquí desde hace ya un tiempo y no es lo mismo leer a William Carlos Williams en Lima que en Nueva Jersey, pero lo mismo podría decir de muchas tradiciones poéticas que de tanto frecuentarlas han conseguido insertarse en mi manera de ver y oír el mundo.

Eres, además, traductor de poesía estadounidense, y has trabajado ya con dos autores importantes: Mark Strand y Louise Glück. ¿Qué te interesó de la traducción?, ¿la concibes como una forma de aprendizaje?

No soy lo que se llama un traductor profesional; de hecho, solo he traducido cuando al leer en otra lengua he sido capaz de escuchar una música que se impone a las dificultades propias del lenguaje poético en otro idioma. Es esa música lo que escucho en el acto de traducir: un acto especular que me devuelve una voz. Es como si tuviera la extraña sensación de oír detrás de palabras extranjeras la música original que debieron haber escuchado los poetas antes de escribirlas. Eso lo he sentido pocas veces, y con autores tan distintos

como John Ashbery o Billy Collins. Pero no hablo solamente de autores norteamericanos: cuando leí en inglés al poeta turco Metin Altıok, convencí a una joven amiga turca para traducirlo al español desde su lengua original. En estos momentos estoy traduciendo con Jannine a un poeta tan maravilloso como desconocido: José García Villa, ¿te suena? Probablemente no, pues se trata de un poeta filipino que vivió en Estados Unidos desde los 22 años hasta su muerte en 1997. A mí mismo no me sonaba, pero me bastó leer un solo poema suyo para saber que iba a traducirlo.

Es claro que el tono funciona como faro en tu concepción de la poesía. En ese sentido, ¿cómo se relaciona tu trabajo con las ideas? Porque, de otro lado, es claro que tu poesía es también una poesía de –o con– ideas.

No se trata de oponer el «tono» a la «idea». Siempre he sido indiferente a los debates entre aquellos que defienden un modo específico de entender la poesía. Una vez me preguntaron cuál era mi posición entre la poesía de «conceptos» y la poesía de las «imágenes». No supe qué decir, aunque me quedé con la sensación de que si hubiera contestado que estaba de lado de la poesía de «conceptos», hubiera satisfecho el lado menos conservador de ese debate. Ideas y conceptos son lo que siempre tenemos a la mano, pero por sí solos no son materia suficiente para escribir un poema, salvo que vengan después de una música o formando parte de ella. Imágenes, música, conceptos... un poema es un ojo que mira, un oído que escucha, una mente que piensa.

De otro lado, tu obra tiene ya una fluida relación con España y con el sistema editorial español. De hecho, has ganado dos premios importantes (uno de ellos ahora, con *Mientras el lobo está*) y has publicado en algunas de las editoriales más importantes de poesía en la Península. ¿Qué tipo de influencia ha ejercido este proceso en tu trabajo?

¿Influencia? Ninguna. ¿Satisfacciones? Varias, aunque ninguna económica, salvo los dos premios que has mencionado. Uno escribe y ya. Muchas veces la suerte y la coyuntura hacen lo suyo y, por alguna razón, tus libros gustan a los lectores y editores españoles, lo que es bueno para la difusión de tu obra, porque de ese modo llega a otros países.

José Manuel Caballero Bonald, jurado del Premio Generación del 27, ha dicho que el libro «tiene una forma de traspasar la experiencia vivida a la experiencia del lenguaje, que resulta desde el primer momento muy atractiva». ¿Cómo es la relación entre la experiencia y la escritura poética en tus libros?

Siempre he pensado que las experiencias que tienen los poetas (y los artistas, en general) no son demasiado distintas de las que tiene todo el mundo. Pueden ser, incluso, hasta menos emocionantes. ¿Qué las hace diferentes, entonces? Yo no tengo la respuesta, pero después de algunos años de escribir poesía sospecho que se trata de la necesidad de despersonalizar las experiencias de modo que se conviertan en las de todos. Al lector le interesa un poema porque le devuelve algo. Si hablamos solamente de nosotros mismos y nos negamos a escuchar las demandas del tono (es el tono quien diseña y decide la experiencia escrita), no seremos capaces de interesar a nadie. Supongo que a eso se refería Caballero Bonald cuando hablaba de «traspasar la experiencia vivida».

Tú has desarrollado también un interesante trabajo crítico. Y sé que eres un lector voraz y curioso de poesía contemporánea. Hablemos un poco de eso: ¿estás de acuerdo con esta suerte de «consenso posmoderno» que afirma que los géneros están ablandando o disolviendo sus fronteras, y que, por ejemplo, la poesía de hoy se acerca a la narrativa o al ensayo...?

Ese consenso que mencionas presupone que hasta la modernidad las obras literarias han actuado en forma tan independiente que pueden ser

sometidas a un examen que determine su pertenencia exclusiva a tal o cual género. Sabemos que eso no es así. Los géneros literarios nunca han necesitado pruebas de pureza de sangre, salvo cuando se las han requerido los inquisidores de siempre. No podemos saber cuál pudo haber sido la recepción de *De rerum natura* del atomista Lucrecio, pero con seguridad los que buscaban en sus versos una doctrina científica encontraron también poesía. Mi ejemplo es antiguo, pero funciona aún en la actualidad. La poesía habita en los lugares más insospechados: yo la encuentro en los ensayos antropológicos de Lévi-Strauss, en los trabajos sobre historia del arte de Victor Stoichita, en los textos filosófico-retóricos de Giorgio Agamben, incluso en las especulaciones de Žižek (que son tan divertidas). Tal vez algún día esos autores dejen de interesar a los especialistas, pero estoy seguro de que serán leídos con la misma mirada con la que hoy leemos textos antiguos de astrología, medicina o geología: aunque hayan sido descartados por propuestas más nuevas, seguirán siendo estimulantes para la creación poética. La poesía (como le gustaba decir a Javier Sologuren) es la cenicienta de los géneros, pero es también la más generosa, pues sabe acoger todo aquello que la especialización le ha ido arrebatando. Y eso compromete nuestro modo de leer. Un poeta que solo lee y escribe poesía es una fantasía de los que no leen ni escriben poesía.

Y para complementar la pregunta anterior: ¿logras distinguir tendencias en la poesía de las nuevas generaciones? ¿Cómo ves ese panorama?

Los panoramas literarios han sido siempre complejos y las tendencias múltiples. Lo que ocurre es que, pasado un tiempo, suelen aclararse en favor de dos polos antagónicos cuya tensión revela una íntima (y sutil) alianza sin la cual no habría sido posible toda una época, ni aun las siguientes. Los antagonistas cambian, y los poemas quedan: «vanguardistas» vs. «neoclasicistas», «puros» vs. «sociales», «narrativos» vs. «líricos», «poesía de la experiencia» vs. «poesía de la conciencia»,

«poesía de la comunicación» vs. «poesía del silencio», ¿seguimos multiplicando ejemplos? Ahora tengo la impresión de que hay en los más jóvenes una descreencia generalizada, incluso un desprecio, por la «literatura». Entreveo dos opciones: la de aquellos que escriben desde fuera de la literatura (el paso siguiente será escribir desde fuera del lenguaje) y los que escriben literatura asumiendo obscenamente su impostura. No es difícil pronosticar las consecuencias: los poetas del primer grupo terminarán canonizando la negación, y los del segundo corren el riesgo de nunca ser excomulgados. Pero tal vez eso no sea lo más importante: de esas consecuencias se nutren los capítulos más interesantes de la historia de la literatura.



La poesía del conocimiento y del sueño*

Por Miguel Ildefonso

Siguiendo la lectura de sus libros de poesía, el lector va construyendo una suerte de –como dice en el prólogo de *Amores y desamores*– «biografía secreta cuyo argumento [...] se ha extraviado». El lector es conducido por viajes interiores y exteriores, reales e imaginarios. Partiendo de esta premisa, ¿será que el poeta no vive solamente una vida? En ese sentido, veo que en su poesía hay una fuerte capacidad de deslumbramiento ante el mundo y la belleza; pero a su vez, desde su condición de poeta, cierto desencanto por la vocación poética, que en uno de sus recientes poemas se ve como fatalidad. Es una lucha constante (con el lenguaje, entre vida y muerte, etc.), pero que se justifica, como dice en *Abecedario del agua*: la vida se justifica por un instante de belleza.

Aquí hay varias preguntas, y también varias observaciones. La primera de ellas es muy significativa, pues mencionas el prólogo de un libro de circulación muy restringida y que fue como una botella arrojada al mar. Allí me refería a los poemas de amor y desamor, pero –como bien lo has notado– la frase puede ser extensiva a todos los poemas:

* Entrevista publicada en *Ciberayllu* [Página web] el 28 de agosto de 2004. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_EChirinos.html

ellos configuran «una biografía secreta cuyo argumento, por íntimo, desconcertante o banal, se ha extraviado». Las palabras *biografía* y *argumento*, que pueden parecer sinónimas, no lo son si aceptamos que la biografía de un poeta está en sus poemas, y que las situaciones que lo motivaron no difieren de las que afectan a cualquier persona. No se trata de establecer una jerarquía entre aquellos que escriben poemas y aquellos que no; se trata de reintegrar a la vida lo que le pertenece por derecho propio: el deslumbramiento ante el mundo solo es posible en la medida en que recuperemos la capacidad de sentirlo, de verlo y de oírlo en todo su esplendor y en toda su miseria. Un poema nos conmueve porque nos recuerda o nos devuelve algo. Ese algo puede haber sido escrito por Eurípides, Dante o Shakespeare, pero también por el poeta joven que acaba de publicar su primer libro. Allí, en ese sistema de diálogos y devoluciones, es donde encuentro el valor social del poema.

¿Qué valor tiene la biografía, entonces? Ninguno si nos atenemos a los laberintos civiles o psicológicos que determinaron tal o cual poema; mucho si reparamos en ese momento de encuentro entre el lector y el poema, ese momento privilegiado en que el lector hace suyo el poema y puede continuar más felizmente (o más infelizmente) su vida. Nunca entendí la separación entre poesía y vida. Creo que hay una trampa implícita en quienes la formulan: la de considerar *a priori* que la poesía supone una actividad tan excluyente y exclusiva que aparta a sus hacedores de las demandas de la vida social, como si los poemas no se nutrieran continuamente de la vida social y le dieran sentido. Pero, como toda trampa, esta ofrece también sus atractivos y exigencias; de ellas se nutre el lugar común que ve a los poetas como seres especiales y ajenos al discurrir del mundo. Ese lugar común está muy extendido y muchos poetas han caído en la trampa; pero eso tal vez no importe demasiado: hasta los cultores de la mal llamada «poesía social» están radicalmente solos en el acto creativo; hasta los cultores

de la mal llamada «poesía pura» son solidarios con el acontecer de una historia que podrá ser leída *también* a partir de sus poemas.

Yo no entiendo la poesía como una vocación que se sigue o se rechaza, sino como una fatalidad que puede (y debe) convivir con cualquier vocación. La historia de la poesía está llena de poetas médicos, profesores y hasta funcionarios. Sospecho que a la poesía le tiene sin cuidado cómo se gane uno la vida, si esa vida se encuentra signada por la fatalidad. Ahora bien, esa fatalidad no es necesariamente negativa, tampoco se la debe entender como un destino señalado por los dioses (¡los románticos embellecían tan bien sus propias demandas!). Hay un poema de Juan Gonzalo Rose donde seculariza y dignifica esa vieja creencia: «Yo jugaba la ronda entre chiquillos, y tus manos, temblando, me eligieron». Esas manos eran las de la poesía.

¿Que si vivimos muchas vidas? No lo sé. Solo puedo decirte que si tenemos el coraje de aceptar que aquello que soñamos modifica nuestra vida, como el libro que leemos o la pieza que escuchamos, entonces, vivimos no una, sino muchas vidas.

La presencia de «retratos literarios» es muy importante. Son muchos: el joven Ali-Nur, Orfeo, Anquises, Narciso, Ofelia, Segismundo, las sirenas, el herrero, etc. Como dice Pedro Lastra de su poesía: «Máscara, doble en el espacio poético». ¿Este recurso, muy bien aprovechado por cierto, se debe a cierta desconfianza en la palabra poética que hay en la actualidad? ¿O es porque, como dice en *Abecedario del agua*, el poeta no logra parecerse a lo que escribe?

No es la primera vez que un lector atento desea indagar sobre el tema de las máscaras literarias, las cuales, indudablemente, pueblan mis poemas. Desde ese suplantador suicida que fue Horacio Morell hasta *El Fingidor*, ellas podrían conformar una suerte de museo donde cabe una multitud de personajes (no olvidemos que *personaje* viene de *personæ*, que vale por máscara). Pero la conformación de ese museo puede ser explicada

por muchas razones sin que ninguna sea válida en sí misma: el deseo de desplegar un universo donde tengan cabida las expresiones vedadas a un yo vacío y unitario, el deseo natural de fabular, la conciencia de que somos aquello que fingimos, la necesidad de encubrir el pudor de un tímido... Siempre me conmovió ese verso en el que Álvaro de Campos (esa máscara de Pessoa) habla del momento en que decidió arrancarse la máscara y descubrió –tal vez con alivio, tal vez con horror– que la tenía pegada al rostro. En ese texto entreví la certeza de que los poemas borran nuestra cara para, años después, revelarnos otra: la verdadera, la que hemos construido a través de las palabras.

Dentro de su preocupación por el conocimiento, está la reflexión del trabajo poético, es decir, la cuestión de su finalidad, su búsqueda, y también la cuestión misma de la esencia de la poesía, una metapoética. Ejemplos: «Quiero terminar aquello que suponía un poema» (de *Cuadernos de Horacio Morell*); «Difícil trabajo, poesía», «Debe haber un poema que hable de ti» (de *Crónicas de un ocioso*). O como en «La perdición por la poesía» (de *Abecedario del agua*): «Se desmorona la pared en la que antaño se escribieron poemas tan hermosos», «Todo poema, por el hecho de serlo, es un acto de amor», «Qué es la poesía sino el olvido de los nombres» (de *Abecedario del agua*). La pregunta es: ¿cómo ve la poesía y su poesía hoy? ¿Si ha cambiado o evolucionado? ¿O tal vez no existen rupturas dentro de la poesía? Pongo otras citas también, que me dan la certeza de que existe un diálogo intratextual dentro de su obra: «25 años en la vida de un hombre / son dos vidas en una de 50» (de *El libro de los encuentros*), «Debo aproximarme a una puerta silenciosa / y abrirla cuidadosamente / Cuán inútil la experiencia, los años revueltos como plumas desgajadas / de un ave» (de *Recuerda, cuerpo*).

Tal vez la respuesta esté en la misma formulación de la pregunta. Tú mismo has advertido esa conciencia de la escritura poética como un acto de conocimiento. Me sentiría más cómodo si reemplazáramos la

palabra *acto* por *ritual* y la homologáramos al sueño, una de las puertas más inquietantes del conocimiento. Esa –y no el ejercicio indiscriminado de la escritura automática– es la mejor lección que nos han dejado los surrealistas.

¿Que si la poesía que he escrito ha cambiado o evolucionado? Sospecho que no mucho. Y no porque no crea que mis últimos poemas sean «más maduros» que los primeros, sino porque todos ellos me han acompañado siempre, porque forman parte de una búsqueda que tal vez coincida en algún punto con la de mis compañeros de generación. Sospecho que, con los años, las diferencias de tono y de lenguaje que distinguen a cada uno de mis libros van a resolverse en un solo poema que todavía no termino de escribir. Es natural, entonces, que con el tiempo los poemas establezcan ese diálogo que observas.

La memoria es el lugar privilegiado de la poesía; hay muchos ejemplos que citar: «Recuerda, amada, cuando te cantaba» (de *Archivo de huellas digitales*), o cuando recuerda a Teresa, o en otros versos como «Páginas antiguas se han grabado con hierro en la memoria», «Recuerdo un río triste» (de *El equilibrista...*), «Recuerdo el atardecer en un parque de Lima. / No lo olvidaré nunca». Encuentro dos tipos de memoria en su poesía, una biográfica y otra que proviene de la tradición poética, de la historia, de los mitos. La pregunta aquí es: ¿puede existir memoria sin palabra, y viceversa?

La memoria nunca es el recuerdo de lo que efectivamente ocurrió, sino las palabras con que lo ocurrido retorna, a veces obsesivamente, a nuestra conciencia. Y la conciencia no distingue los hechos fácticos de los leídos y soñados. ¿Me creerías si te digo que conservo fresca la memoria del colérico y ciego Polifemo palpando entre sus ovejas al astuto Ulises?

Si me permite citar versos que hablan del silencio: «El antiguo silencio que aún me habla entre las ondas» (de *Recuerda, cuerpo*), «Era el silencio que me enseñaba sus metáforas, / su laborioso lenguaje deshaciéndose

una vez más sobre las piedras» (de *El equilibrista...*). Y también versos que hablan del mar: «Deseo para ti el sencillo equilibrio del mar, su profundidad y su silencio, su inmensidad y su belleza» (de *Crónicas de un ocioso*), «¿Alguna vez has visto el mar? Nada más risible que su tosca mecánica, / su insensata fábrica de signos que nadie comprende, que a nadie le interesa comprender» (de *Recuerda...*), «Escuchar el mar es escuchar un antiquísimo lenguaje» (de *Recuerda...*). Quisiera que me hablara del silencio y del elemento agua (que se presenta en su poesía de diversas formas), y la relación de cada uno con la palabra, de la cual también quisiera citar unos ejemplos: «En cada palabra una cadena que aprisiona la carne» (de *Rituales del conocimiento y del sueño*), «Pero estoy aquí, escribiendo este poema, midiendo sus palabras» (de *Abecedario del agua*).

Tu pregunta me hace ver con claridad la relación entre silencio y agua que no había advertido. Te agradezco que me hayas hecho consciente de esa ignorancia, la misma que me perturbaba esta tarde cuando leía al poeta español Claudio Rodríguez y me topé con esta declaración de santa Teresa: «Me paso mucho tiempo, / mucho tiempo, contemplando cómo es el agua». Cuando leí estas palabras pensé que si toda contemplación es también una lectura, el agua debe ser como un libro abierto. Un abecedario corriente y movedizo donde los signos revelan la música de un silencio mayor. El silencio verbal al que aspira la poesía.

El amor está relacionado también con el oficio de la poesía, ¿o es el ser mismo de la poesía? Aunque caiga en un cliché por esta pregunta tipo colegial, quisiera saber ¿cómo define el amor, o los tipos de amor? ¿Y cómo explicaría estas palabras: «Un amor que se pierde es un anhelo encontrado» (de *Recuerda, cuerpo*)?

Si bien refleja el despecho de quien se siente abandonado y se consuela por la poesía (consuelo inútil, pero consuelo al fin y al cabo), el verso que mencionas alude a la liberación del amor que da lugar a algo infinitamente más alto y con frecuencia menos

doloroso: el deseo de amor que se mantiene en deseo. Tu pregunta hace bien en vincular el amor con la poesía, pues es precisamente ese vínculo lo que me permite definir provisionalmente la poesía como el deseo de palabra que se mantiene en deseo. Y al poeta como un eterno deseante. De amor y de palabras.

De su poesía se ha hablado que hay una «invención de una oralidad»; de la importancia del ludismo, la glosa, los heterónimos, la multiplicidad de matices, el intertexto; de la reinención del mito, del tiempo histórico; de un «lenguaje de deslumbramiento», un «rigor clásico». Mi inquietud va relacionada con una parte que está en *El Fingidor* que dice: «Ya que la experiencia del exilio invita forzosamente a la hibridación creativa de lengua». ¿Esto también se relaciona con su forma de mirar el mundo?

Si esas cosas se han dicho, entonces, deben estar bien. No me corresponde impugnar ni aprobar. Ahora bien, esa frase que mencionas proviene de un ensayo dedicado a los poemas sefarditas de Juan Gelman, pero bien puede tener un alcance que trascienda el aspecto lingüístico: el exilio es una experiencia que, en mayor o menor medida, nos afecta a todos, incluso a aquellos que no hemos sido expulsados por motivos políticos. A veces me pregunto si la famosa «invención de la oralidad» no es sino una hibridación del lenguaje que aprendimos en la calle con el que suponemos poético. Insertar un coloquialismo en un poema es darle una escenografía que nos permitirá escucharlo como por primera vez; es también exiliarlo de su lugar natural para revestirlo de significados insospechados y naturalizarlo en nuestra memoria, es decir, convertirlo en «literatura». Incluso un poeta como Nicanor Parra, que reivindica el lenguaje de la calle y denuesta con furia al pobre lenguaje literario, no es más que un Midas (un maravilloso Midas, hay que admitirlo) que convierte en literatura todo lo que toca. Pero conviene recordar que lo contrario no es posible: nadie –salvo los políticos más demagógicos y los

enamorados con buena memoria- incluye en su discurso palabras de ningún poeta.

En estos tiempos de desencanto, ¿la poesía puede plantear alguna alternativa? Pregunto esto porque hay en su poesía, de forma irónica, un cuestionamiento a la poesía grandilocuente. Cito: «De nada sirve la elocuencia, las palabras / que antaño adormecieran leones, los poemas que cantaran la belleza y la bondad de las mujeres», «¿De qué sirven el heroísmo, la grandeza, el entusiasmo? [...] inútil prodigio» (de *El equilibrista...*).

¿Que si la poesía puede plantear alguna alternativa? Yo creo que no. Y no lo digo por desengaño ni por escepticismo, sino porque a la poesía no le corresponde ofrecer respuestas ni plantear alternativas, sino hacer preguntas y proponer retos. Además, todas las épocas son épocas de desencanto e incertidumbre; lo que ocurre es que somos más sensibles a la nuestra porque somos sus víctimas. Pero, claro, los problemas de nuestra época no exigen una respuesta «heroica» ni grandilocuente: las transnacionales, los traficantes de armas, los poderes del Estado y la moral de la competencia tienen los oídos higienizados contra la poesía. Sospecho que hasta les agrada que ella los ataque (mejor si en voz muy alta), pues de ese modo se legitiman en el imaginario social. Es una ley de mercado: para ellos nada hay peor que la ironía o la indiferencia.

Encuentro en su poesía citas, homenajes a poetas o artistas en general. «Junto a la tumba de Salinas», o el homenaje, como le dijo Gonzalo Rojas, «inequívoco», a Neruda: «Repitiendo / versos de Neruda que nunca me gustaron», también en *Breve historia de la música* (2001) (en el que, además, dice: «La música elude las trampas del concepto y del símbolo, y accede a un estado de pureza»). Mi inquietud es diversa, desde el asunto de si cada poeta construye su tradición hasta aquello del parricidio literario; también me interesaría saber qué lecturas en la actualidad le interesan.

A diferencia del inglés –cuya palabra *quote* alude al acto específico de incorporar en el discurso las palabras de otro–, en español tenemos la palabra *cita* que, además, significa punto de encuentro entre dos voluntades. No puede haber cita si el otro decide no asistir. Eso es lo que uno espera en un poema: la aparición del otro para entablar un diálogo cuya escenografía la construirán los lectores. Todo esto me ayuda a explicar por qué entiendo el poema no como el punto de llegada de una tradición autoritaria e intimidante, sino, más bien, como su punto de partida. Eso siempre ha sido muy estimulante para mí, por eso nunca entendí a los parricidas. ¿A quién hay que matar para seguir viviendo?

¿Qué lecturas me interesan? Debo confesar que soy muy errático y desordenado en mis lecturas. También un hedonista: leo únicamente aquello que avive mi seso y lo despierte, sea o no lo que convencionalmente llamamos «poesía». En los últimos meses, por ejemplo, he estado leyendo a Slavoj Žižek, un tipo al que no estoy seguro de entender del todo sin que eso signifique un estorbo al placer de su lectura; lo mismo podría decir de Giorgio Agamben, cuyas *Estancias* recomiendo vivamente. Y, claro, literatura. Tardíamente (como siempre me ocurre) he descubierto a Yves Bonnefoy y a António Ramos Rosa, a quien fui a visitar el año pasado en Lisboa. Y poetas jóvenes. Siempre es grato leer poetas jóvenes.

Hay en sus últimos libros una fuerte carga melancólica («que no puedo volver, aunque quisiera» en *Escrito en Missoula*), una melancolía y una nostalgia con menos ironía que su poesía anterior (que utilizaba la historia, los mitos, los personajes, tal vez para no evidenciarlas). También encuentro en estos poemas recientes un presente real, donde la contemplación va captando el acontecer humano, cotidiano, en los diversos lugares que recorre el poeta, en especial, los de Estados Unidos. Así como en su primer libro hay un poema como «*Beatus ille*» (de *Cuadernos...*), que cuenta o narra lo que ocurre en un lugar

cercano, en ese caso, el Rímac, con las vacas sacrificadas; así podemos encontrarnos, desde *El equilibrista...*, con poemas como «*Thanksgiving*», «Los mapaches de Johnson Park», etc. ¿De qué manera Norteamérica ha influenciado en su poesía?

Otra pregunta con varias preguntas y observaciones. Esa melancolía que observas es cierta y no me corresponde discutirla. Solo puedo recordar y estar de acuerdo con Gide, quien definió la melancolía como «fervor caído», de allí esa sensación de nostalgia que percibes. Y recordar que la historia, los mitos y los personajes –aunque de manera menos obvia– están allí, aunque con otros nombres y otros ropajes: el mito americano, la historia mínima y los personajes que la conforman y fabulan, comenzando por el equilibrista de Bayard Street, un personaje admirable e irrisorio al mismo tiempo.

¿Que si la estadía en Estados Unidos ha influido en mi poesía? (¿por qué cada vez que uso el posesivo tengo que apretar los dientes?...). Sí, en la medida en que este país se ha convertido en el escenario donde escribo. Pero se trata de un escenario muy vasto, cuya cartografía la he diseñado conforme volvía a leer a sus poetas: releer a William Carlos Williams luego de haber visitado Paterson (la ciudad norteamericana con mayor presencia de peruanos), a Eliot luego de haber visitado su calle de St. Louis, o a Ginsberg luego de haber recorrido las estanterías de City Lights son experiencias que permiten mayores posibilidades de encuentro, como el que me ocurrió aquí en Missoula con Mark Strand cuando me hallaba en el proceso de traducción de sus poemas.

A propósito de la reciente exposición de poetas y pintores en La Galería titulada *Cuando cruzan el camino*, en la que presentó el texto «Poema de amor con rostro oscuro», ¿cómo es su relación con las artes plásticas? Está también el *collage* de *Archivo de huellas digitales*, o el dibujo de la portada de *El equilibrista...* En el cuaderno que presenta en su instalación, cuenta su visita al taller de Tokeshi, cuando sintió nostalgia «del artista que nunca fui, que nunca seré». La pregunta también se puede extender hacia otras artes como la música.

Mi interés y mi pasión por las artes son inversamente proporcionales a mi capacidad para ejercerlas. Es verdad que siempre me gustó dibujar, pero no paso de ser un *amateur* a quien le divierte hacer monigotes cuando se aburre. Tal vez me faltó constancia y disciplina para educar el trazo, pero a estas alturas puedo sentirme contento de disfrutar dibujando y de, por lo menos, tener la autoría de una de mis portadas. El *collage* al que aludes lo hice bajo la mirada atenta de mi amigo, el pintor y grabador Miguel von Loebenstein, quien ilustró bellamente ese libro. La experiencia de *Cuando cruzan el camino* se la debo a la visión y a la constancia de Alicia Cabieses. De allí saldrá el «Poema de amor con rostro oscuro», que estoy trabajando en estos momentos. No creo que salgan más pizarras con muñecas amarradas.

¿Y la música? Allí la cosa es todavía más grave. Mi amor por la música ha sido siempre correspondido por la felicidad de quien la disfruta; pero, tal vez debido a mis pobres oídos, estoy absolutamente negado para crearla. Claro, algún alma caritativa me consolará recordándome que hay música en la poesía, a lo que puedo responder que también hay música en el amor, en las matemáticas y en la danza. Pero crear música, lo que se llama música, será siempre una nostalgia para mí.



*Los largos oficios inservibles y Nueve miradas sin dueño **

Por Omar Guerrero

Hablemos de tus dos últimos títulos: *Los largos oficios inservibles* y *Nueve miradas sin dueño*, libros que no son de creación poética, pero que tienen que ver directamente con ello, con la poesía y con la literatura misma. Pero ¿cómo podría definirse, como concepto y como libro, a *Los largos oficios inservibles*?

Tu pregunta da por supuesta una separación que –al menos en mi caso– nunca ha sido demasiado clara: la creación poética y la visión crítica. Tal vez porque vivimos una época que nos empuja a la ultraespecialización, la crítica ejercida por los poetas ha sido vista con tanta desconfianza como la poesía escrita por los críticos. Y en cierto modo es explicable: todos sabemos lo que ocurre cuando un crítico, cansado de evaluar y explicar obras ajenas, decide caer en la tentación de proponer las suyas propias; de modo inverso, todos sabemos lo que ocurre cuando un escritor decide ponerse la máscara del crítico y evaluar las obras de otros. Pero si dejamos de lado las tentaciones y las máscaras, podemos acceder a la situación que considero ideal: la del natural diálogo que se produce entre la

* Entrevista publicada en la revista *El hablador* (6). Recuperado de <http://www.elhablador.com/chirinos.htm>

visión crítica y la visión creativa. No se trata, como muchos creen, de compartimentos estancos: no entiendo una visión crítica que no sea creativa, tampoco una visión creativa que no sea crítica: tanto *Los largos oficios...* como las *Nueve miradas...* se han ido escribiendo en natural consonancia con los poemas sin que eso signifique una esquizofrenia creativa, sino un enriquecimiento mutuo.

Autores como Borges, Paz, Cernuda, nos han enseñado que ambas actividades vienen de una fuente común: la lectura. Y no me refiero únicamente a la lectura de libros: se puede «leer» una película, una fotografía, una persona, un paisaje. Tal vez los antiguos tenían razón y el mundo no es más que un gran libro que espera ser leído; además, todo escritor (de novelas, de cuentos, de dramas o de poemas) es antes que nada un lector, y de los más exigentes y severos, pues está guiado por su propia búsqueda y esta es insobornable. Nunca entendí a los escritores que tienen la desvergüenza de alardear que no leen, pues solo en la lectura crítica se afina una escritura crítica. ¿Qué entiendo por crítica? No el conocimiento detallado de tal o cual teoría, sino la capacidad de proponer una lectura que entre en diálogo con la tradición y hacerla viva, es decir, integrarla a nuestra experiencia, o rechazarla. Tal vez por eso los textos críticos que más me interesan son aquellos que se proponen como una conversación entre lectores. Este es uno de los temas de *Los largos oficios inservibles*, un libro que podría definir conceptualmente como una conversación sobre la literatura y la vida.

Te había comentado que este libro me parecía como una muestra de lo «testimonial». ¿Consideras que este hecho de lo «testimonial» es válido actualmente para producir literatura?

Si aceptamos la idea del escritor como mediador del discurso de otro, y aceptamos que, por el solo hecho de ser, somos continuamente otros; entonces, todo aquello que escribamos, más que un reflejo de nuestra personalidad civil, es un testimonio.

Ahora en la poesía podría resultar abstruso hacer uso de lo «testimonial» en el caso directo de los tópicos de la admiración o loa, por eso nada mejor que preguntar directamente al poeta mismo sobre las influencias. ¿Qué influencias consideras en tu poesía?

No creo en las influencias. Creo en las afinidades con que la obra de un autor se hace parte de nosotros. Se trata de un camino muy largo que solo podemos recorrer en la vasta soledad de lo que llamamos tradición. Sospecho que a eso apuntaba el verso de Gonzalo Rojas: «Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso». En ese «cada cual» está lo más intransferible y lo más íntimo: nuestra lectura. Hace algunos años leí una frase de Ricardo Reis que todavía me sigue conmoviendo: «En cualquier poema, por pequeño que sea, debe notarse que existió Homero». Reis no nos está diciendo que para escribir poemas debemos conocer al dedillo toda la literatura desde Homero, sino que el poema debe ser capaz de activar la tradición, de recomenzarla hasta justificar a Homero y, si es posible, influirlo. Borges nos ha enseñado que creamos a nuestros precursores; eso es lo que muchos no quieren comprender. Las reseñas periodísticas abundan en comentarios del tipo «en este poema se nota la influencia de mengano y zutano», lo que solo demuestra la buena (o mala) memoria del reseñador. A nadie debería interesarle la lista de poetas más o menos prestigiosos que un autor declara como sus «influencias»: si se han hecho parte de uno, estas hablarán con una fresca y renovada voz, pero si se trata de una impostura, serán un simple decorado. Lo había advertido Lautréamont, la verdadera poesía está hecha por todos.

En el caso de Pessoa, es evidente ya que *El Fingidor. Revista de Literatura* fue una especie de homenaje al poeta lusitano, pero lo interesante es cómo se planteó el todo del libro como la idea de un juego, es decir: *Revista de Literatura*, ¿cómo así surgió esa idea?

Más que una idea, *El Fingidor* surgió como una demanda de todos aquellos poemas, artículos, reseñas y cartas que nunca encontraron

cabida en ninguno de mis libros. Y no porque no me gustaran, sino porque prometían un proyecto que se agotaba en ellos mismos, sin dejar descendencia. Eran como islas solitarias en busca de un mar inexistente. Con el tiempo, me di cuenta de que muchos de ellos anunciaban líneas de escritura que fui desarrollando años después. Se trata, en muchos casos, de poemas precursores con los que tenía que hacer justicia. Y justicia no era condenarlos al piadoso apéndice de los «Textos no recogidos en libro», pues ellos encarnan mejor que nadie los distintos autores que he sido a lo largo de veinticinco años. Fue entonces cuando surgió la idea de la revista (o mejor, de la ficción de revista) en la que cada uno de ellos participaba con una colaboración sin preocuparse por estar a tono con el resto.

Volviendo a *Los largos oficios inservibles*, ¿consideras este libro como una tentativa para nuevos lectores a un acercamiento o afinidad hacia la literatura?

Mentiría si dijera que ese ha sido mi propósito. Ya desde antes sospechaba que, al igual que los libros de poemas, este también estaba condenado a ser leído por esas cuatro personas a las que alude el poema de Pound mencionado en la última página. Que su tono sea más «cordial» (no encuentro otra palabra mejor) no me otorgaba la ilusión de conseguir más lectores ni, mucho menos, de propiciar algún tipo de acercamiento o afinidad con la literatura.

Abordando las *Nueve miradas sin dueño*, no cabe duda de que se trata de un texto de crítica. Como poeta, ¿consideras que es riesgosa su lectura en el caso de los lectores noveles que buscan esa afinidad que podrían haber encontrado en *Los largos oficios inservibles*?

La respuesta a la pregunta anterior responde también esta. Lo que llamas lectores noveles buscarán el libro si sienten que está escrito para ellos, si encuentran los vasos comunicantes que enlazan esos libros entre sí y con los poemas.

Hacia esta pregunta porque existe mucho «recelo» a los textos de crítica literaria en los lectores en general, incluso hasta en los estudiantes de literatura, pero esto no les resta importancia, sobre todo en los verdaderos interesados. Pero ¿cómo consideras realmente la crítica literaria? ¿Se la podría ver como consecuencia de lo creativo o a la inversa?

Cabría preguntarse debido a qué se produce ese «recelo» frente a los textos de crítica literaria. Tu pregunta distingue entre los lectores en general y los estudiantes de literatura. Sobre los primeros, si bien es verdad que lo que llamamos textos críticos requieren de un mayor grado de especialización, no estoy muy seguro de que no los lean: si de veras les interesa aquello que leen y no se sienten urgidos por un programa universitario, leerán con placer aquellas reflexiones sobre las obras que más les interesan. Se me dirá que son muy pocos los que leen poesía y diré que sí, que siempre fue así, pero esos pocos son precisamente los que visitan las librerías, hojean los libros y si se sienten llamados por ellos los adquieren.

Sobre los estudiantes de literatura... a pesar de que fui uno de ellos, no puedo sino reconocer que siempre he sido un autodidacta. Es verdad que en la universidad tuve excelentes profesores, que aprendí mucho y que pude sistematizar mis conocimientos; pero uno nunca deja de ser autodidacta, y esto porque el sistema de lecturas se organiza en torno a tus propias búsquedas y preocupaciones. Lo que quiero decir es que el compromiso con esas búsquedas y preocupaciones no te lo puede dar un sílabo universitario si es que no estás comprometido desde antes con ellas. No se trata, entonces, de asumir el ejercicio crítico como una «consecuencia» de lo creativo, sino como una de sus manifestaciones. Creo, además, que todo escritor tiene derecho a razonar en voz alta acerca de la literatura y de servirse creativamente de aquellos discursos críticos que le han sido útiles como herramienta de trabajo. Muchas veces he sentido lo que llaman placer estético

leyendo comentarios o estudios críticos. Digamos que esa y no otra es la medida en que los aprecio.

Desde tu experiencia en Missoula, ¿cómo se ve la función de la crítica orientada a los estudios latinoamericanos, en el caso específico de la literatura y poesía peruana?

Estar en Missoula puede modificar la visión que tenga acerca de mi propia actividad creadora, pero no de la función de la crítica orientada a los estudios latinoamericanos. En cualquier caso (y este es un tema bastante complejo y extenso), podríamos conversar acerca de las distintas corrientes de acercamiento a los estudios sobre literatura peruana que está llevando a cabo gente que labora o ha laborado académicamente en Estados Unidos y que tiene más o menos mi edad, como José Antonio Mazzotti, Jorge Marcone, Efraín Cristal, Peter Elmore o Víctor Vich.

La literatura peruana, en especial la poesía, tiene su tradición y reputación bien ganada. ¿Es vigente esta tradición desde los ojos de afuera?

Los únicos «ojos de afuera» de los que puedo hablar con cierto conocimiento son los norteamericanos y españoles. Los primeros dependen en gran medida de los intereses y modas académicas; que yo sepa, Vallejo es el único poeta peruano que ha logrado ser traducido y editado en tirajes de cierta importancia (no hablo aquí de editoriales pequeñas que se aventuran con otros poetas, como el caso de Floricanto que publicó en el 97 a Carmen Ollé, o de las siempre bienvenidas antologías bilingües). En España la cosa es distinta, pues más que el olfato regido por el mercado académico, existe el olfato de los editores, por lo general, gente muy enterada y culta (y con gustos bastante definidos), que tienen los ojos puestos en América Latina, y particularmente en el Perú. El problema es que nuestra pobreza editorial (que es, lo sabemos, inversamente proporcional a nuestra producción literaria) hace que estemos a la zaga de países como México, Argentina o Colombia:

obras como las de Eguren, Adán, Moro, Westphalen, Sologuren, Varela, Cisneros y, más recientemente, Watanabe empiezan a ser familiares en los catálogos españoles, y a ser leídos en otra escala (no olvidemos que las editoriales españolas mal que bien distribuyen en toda el área hispánica y son proveedores de las bibliotecas universitarias norteamericanas). Si el peso de una tradición depende en gran medida del soporte académico y editorial, entonces, la nuestra es heroica.

Y para terminar, y englobando la idea de *Los largos oficios inservibles*, muy subjetivamente, ¿con cuál sientes mayor afinidad? ¿Con la crítica o con el oficio de escribir poesía?

Con las dos siento muchísima afinidad, pues, como ya te lo he explicado, no las considero actividades exclusivas ni excluyentes. Pero no necesito sentirme entre la espada y la pared para reconocer que si siento una gran afinidad con la crítica, es por lo que en ella hay o debería haber de poesía. No me imagino haciendo otra cosa.



Todo poeta es su propio e implacable editor*

Por Luis Miguel Hermoza

Su último libro, *No tengo ruseñores en el dedo*, puede entenderse todo él como una reflexión sobre el acto de crear. Sin embargo, este tema es una constante en su poesía que puede observarse desde sus primeros libros. ¿Cuál es la visión y experiencia que posee en la actualidad sobre el acto de crear? ¿En qué medida dicha visión y experiencia han variado con el paso del tiempo?

A diferencia de la reflexión científica –encaminada a encontrar verdades, aunque sean provisionales–, la reflexión sobre el acto creativo se encuentra encaminada (estuve a punto de escribir *condenada*) a formular preguntas. Naturalmente, estas preguntas dialogan con aquellas que son planteadas desde el pasado, desde otras lenguas e, incluso, desde otras disciplinas, incluyendo, por qué no, a las científicas. Son ellas las que delinean el modo en que inscribimos nuestra vida y nuestro lenguaje en la existencia. ¿En qué medida esta visión y esta experiencia han variado con el tiempo? Solo puedo decir que las preguntas que he venido haciendo desde que publiqué mi primer libro, lejos de agotarse, se han renovado y abismado. Parafraseando a Bécquer, podría decir que mientras no existan respuestas en el mundo, habrá poesía.

* Entrevista publicada en *Paralelo Sur. Revista de Literatura* (4), 52-53.

Asimismo, la frustración ante la palabra negada, la búsqueda de la palabra y sus limitaciones abren, acompañan y despiden al lector en *No tengo ruseñores en el dedo*. ¿Es el tema que más obsesiona a Eduardo Chirinos en la actualidad? ¿Hay que escribir y publicar por veinticinco años para caer en la cuenta de que la gesta es imposible? ¿Cómo siente y afronta Eduardo Chirinos esta confrontación con las limitaciones del lenguaje?

El viejo tema de las limitaciones del lenguaje y de la sabiduría del silencio –al que he dedicado un libro titulado *La morada del silencio* (1998) y muchas reflexiones– no debe ser confundido con las limitaciones de la poesía ni, mucho menos, con las limitaciones del poeta. Desde Vallejo sabemos (con qué dolorosa certeza sabemos) que nada de lo que escribimos va a ingresar al ansiado paraíso de los significados puros: los poetas no son más que obreros cuyas herramientas laboran con los significantes de siempre; pero la poesía («la perra infecta, la sarnosa poesía», como la llama un poema de José Emilio Pacheco) es capaz de registrar para siempre los más espectaculares fracasos. Me obsesionan esos espectaculares fracasos.

Cuando comenzó a publicar sus primeros libros, ¿guardaba más confianza en la palabra y en la poesía? ¿Cuál era su experiencia al respecto? ¿Cuáles eran las otras preocupaciones literarias y poéticas que acosaban a Eduardo Chirinos en su juventud?

Cuando tienes 17 años puedes creer con humildad y soberbia que la poesía puede reemplazar el espacio que le corresponde a la felicidad: ella hace más soportable cualquier tristeza, alivia el más rotundo rechazo, acompaña la más orgullosa soledad. En mi juventud no supe estar en guardia, por eso viví plenamente esa única y absorbente felicidad. Es el canto de sirena que debemos escuchar para condenarnos después.

Casi simultáneamente a la publicación de *No tengo ruseñores en el dedo* se celebró el 25 aniversario de la publicación de su primer libro, *Cuadernos de Horacio Morell* (Trompa de Eustaquio, 1981), con una

reedición del mismo por la editorial Estruendomudo, de Lima. **¿Qué significó para usted dicha reedición, dicho encuentro con su primer libro?**

Que todavía sigo viviendo esa felicidad. De manera más escéptica tal vez, pero la sigo viviendo. Por otro lado, el hecho de que los más jóvenes se reconozcan en la lectura de los *Cuadernos de Horacio Morell* me dice que no poseo ningún derecho sobre ese personaje y su obra. Que se debe con toda justicia al lenguaje, no a lo que yo pretenda o quiera pretender de él.

¿Quién es (o fue) Horacio Morell?

La ficción de mis propios miedos, la cara secreta de mis propios fracasos. Si adolescente es el que adolece, Morell fue el adolescente por excelencia. Pero no un adolescente trágico y sombrío, sino juguetón y divertido. Tal vez sea innecesario aclarar que ese aspecto juguetón se debía a su frágil conciencia de que jugar es someterse a reglas para poder divertirse; es decir, diversificarse en otros, en los múltiples lectores que se reconocen en él. Incluyéndome a mí mismo.

«No tengo ruiñeños en el dedo» es también el título de la cuarta parte del libro, que se abre con el poema «Horacio Morell». En este texto, refiriéndose a Horacio Morell, se puede leer: «[...] no eres lo que quise que fueras. / No eres / quien fui para que fueras». ¿Ha sido dura la reconciliación con Horacio Morell? ¿Por qué? ¿En qué consistió esta reconciliación?

Por supuesto que ha sido dura. Para ser, Morell tuvo que ponerle punto final a su existencia, y lo hizo sin ninguna concesión. Su deseo (eso lo entendí años después) fue que yo continuara su camino con la misma inocencia que él había mostrado ante la vida y la literatura. Pero con su muerte yo perdí la inocencia. Quiero decir que me volví culpable de algo que todavía no sé bien qué es. Tal vez esa ignorancia decidió que lo relejera y decidiera volver a publicarlo, al tiempo que saldaba cuentas en el poema que citas.

Horacio Morell es, pues, en la obra de Eduardo Chirinos, la primera de tantas máscaras literarias que ha dado a luz la pluma del poeta. ¿Por qué surge la necesidad de crear máscaras para expresarse? ¿Por qué ocultarse para tentar ser descubierto?

Morell fue la primera máscara, es verdad. Y es verdad también que las máscaras (sobre todo cuando están revestidas de otros nombres, sean el herrero del arca o el equilibrista de Bayard Street) sirven para ocultarnos. ¿Pero acaso el lenguaje no es también una gran máscara que nos oculta? La paradoja es más cruel si consideramos que mientras más creemos revelarnos en el lenguaje más nos ocultamos en él, hasta el punto de que cualquier lector encuentra serias dificultades para unificar en una misma persona al autor civil y a la voz que le habla cuando lee.

Usted ha manifestado varias veces que la máscara, además de ocultar, revela. ¿Cómo se ha manifestado este fenómeno en Horacio Morell y sus otras máscaras?

Ese es el otro lado de la paradoja. En el caso particular de Morell, su máscara terminó revelando mi incapacidad y desinterés en construir un libro unitario y –como lo llamaban con admiración en mi época– «redondo». La ficción del sujeto unificado y coherente se desbarata con otra ficción: la del sujeto que al saberse muchos y nadie no tiene más remedio que registrar su vacuidad, que es la vacuidad del lenguaje, de los géneros, de los estilos, de las imposiciones de la métrica y de la retórica. Libre de esa tiranía, Morell escribió en prosa y en verso, dejó infinidad de dibujos, fragmentos de diarios, centones, poemas glosolálicos, caligramas, bestiarios inventados, pequeñas historias y hasta una novela en tres capítulos que cabía en dos páginas. Claro que él no pretendía publicar todo eso (era demasiado tímido), pero el complemento de esa ficción es el desdoblamiento del poeta como editor. Otra máscara que funciona en términos definitorios: todo poeta es su propio e implacable editor.

¿Sus máscaras, después de ser creadas y mostradas, poseen continuidad, si no pública, al menos privada?

Esas máscaras suelen reaparecer en los poemas y en los escenarios donde fueron construidas. No me refiero a la nostalgia, sino a una conmovedora terquedad contra la que puedo hacer muy poco. En términos privados, sospecho que todas esas máscaras conforman una asamblea que decide cada una de mis acciones, tanto en términos creativos como en aquellos relacionados con la vida diaria. Son tantas que podría decir que gracias a ellas nunca me siento solo.

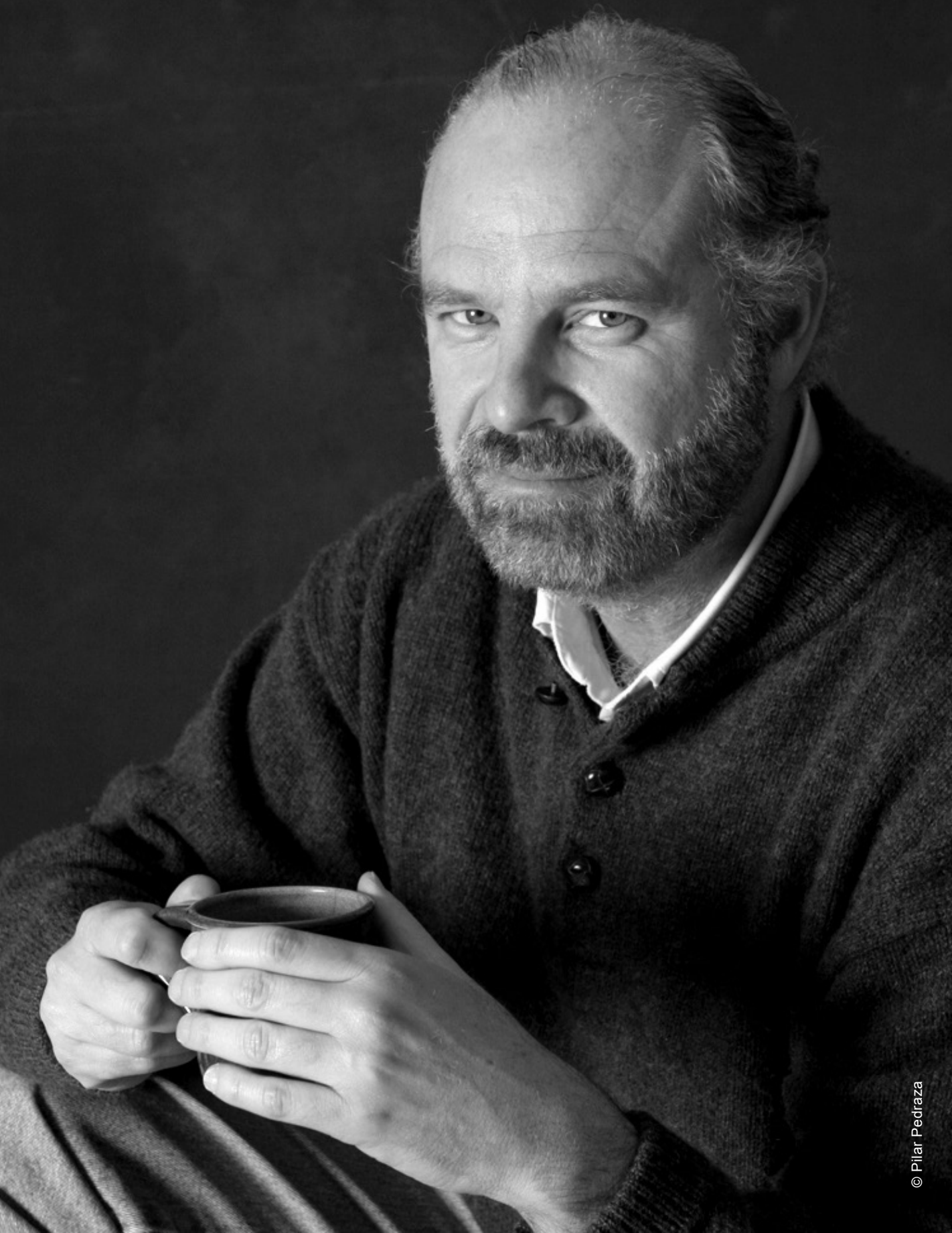
¿Cómo cree que reciben sus propuestas poéticas los lectores de su poesía? ¿Siente que los lectores de los primeros libros de Eduardo Chirinos han continuado leyéndolo y siguiéndolo hasta ahora? ¿Qué espera de las nuevas generaciones de lectores que pueden acceder, por fin, a un libro (*Cuadernos de Horacio Morell*) del que siempre oyeron hablar, pero nunca pudieron leer?

Aquí hay varias preguntas, algunas de las cuales no me siento con derecho a responder, pues la recepción de los poemas depende de esa intimidad que se produce en el momento en que el lector hace suyos los poemas y los incorpora (si es que los incorpora) a su propia vida. Yo estoy radicalmente excluido de ese proceso, no puedo ni siquiera avizorarlo. Podría, sí, explicar cómo muchos poemas de otros han sabido incorporarse a mi propia existencia, pero no podría explicar el procedimiento inverso por la sencilla razón de que nunca podré estar allí. Estamos solos cuando escribimos los poemas y estamos solos cuando se publican: ellos se van a vivir sus propias vidas y lo único que nos queda es hacerles adiós con un pañuelo, como en el poema de Pessoa. Tal vez el fervor de unos pocos lectores, la certeza de comprobar que un solo poema hizo más (o menos) llevadera la vida de un desconocido lector, me hace sentir que valieron la pena tantos días y noches de desvelo. ¿Qué espero de las nuevas generaciones? Lo mismo que espera cualquier

poeta: ser traducido a la sensibilidad de otros tiempos, seguir diciendo la verdad de uno que, a fuerza de ser la de nadie, es la verdad de todos.

Después de veinticinco años de escribir y publicar poesía, de reflexionar sobre ella, ¿qué puede decir acerca de esta?

Como te confesaba al comienzo de esta entrevista, seguir dialogando con las viejas preguntas. O, lo que es lo mismo, con mi propia incapacidad para producir alguna respuesta. Espero envejecer escribiendo poemas.





Me gusta pensar que la poesía es palabra en el ritmo*

Por Juan Marqués

217

Ya solo me quedan dos buenas razones por las cuales puedo alegrarme de que se publicara en el número 4 de *Eclipse* un artículo mío sobre *Escrito en Missoula* de Eduardo Chirinos. Primero, porque siendo tan mejorable como me temo que era, superaba con mucho el texto con el que había debutado en *Eclipse* en el número anterior. Segundo, porque gracias a esas páginas pude abordar con timidez, pero con decisión, al poeta peruano el día en que Azucena López Cobo (historiadora de la literatura y, sin embargo, gran amiga) entró con él al comedor de la madrileña Residencia de Estudiantes.

La cosa fue rápida: ellos entraron, yo corrí escaleras arriba, agarré un ejemplar de la revista, apunté en él mi dirección electrónica, bajé, esperé a que salieran (tardaron: como sabios que son, a ambos les gusta disfrutar sin prisas de la comida y la conversación) y se la tendí, explicándole el contenido del artículo y pidiéndole que si, tras su lectura, sentía invencibles deseos de insultarme, no dudase en escribirme para hacerlo.

* Entrevista publicada en *Eclipse. Revista Literaria Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza* (8), 83-91.

La propia Azucena, Elvira Navarro (la autora de ese tremendo libro de cuentos titulado *La ciudad en invierno*) o Mercedes Cebrián (que ha publicado ese *Mercado común* que ha sido uno de los mejores libros de poesía española de 2006) me habían hablado de la enorme amabilidad y generosidad de Chirinos. Lo confirmé pronto. Él me escribió agradeciendo, comentando y ampliando aquel artículo apresurado, y ese fue el inicio de una relación epistolar en la que, de Madrid a Missoula y viceversa, volaron poemas, recomendaciones, noticias y reseñas. No hace falta decir quién salió más beneficiado de ese intercambio. Cuando volvió por Madrid en abril de 2006 (tras participar con éxito en el festival cordobés de Cosmopoética) y antes del recital que el poeta Mark Strand (al que Chirinos ha traducido) dio en la Residencia, pudimos encontrarnos y charlar un rato. Fueron buenos días. Eduardo comió varios días con los becarios, él mismo dio un recital en la librería Rafael Alberti, e incluso (entrando en intimidades) tuve el honor de cederle mi cama para que sesteara un poco tras una mañana agotadora. Es algo que todo el mundo debería hacer: dejar que un poeta admirado descanse en tu cama mientras tú lees su último libro esperando en el pasillo.

En este caso, ese último libro se titula *No tengo ruiseñores en el dedo*, que de nuevo ha salido en la admirable editorial valenciana Pre-Textos. Además, en el Perú, la Universidad Católica Sedes Sapientiae y la editorial Estruendomudo han conspirado para celebrar los veinticinco años de la aparición de los *Cuadernos de Horacio Morell*, que fue el primer libro de Chirinos y que ahora reeditan. Sobre estos dos libros se construye la siguiente entrevista, que fue realizada por correo electrónico entre noviembre de 2006 y marzo de 2007.

Vayamos al grano: ¿de qué trata *No tengo ruiseñores en el dedo*? ¿De dónde sale? ¿Qué buscas en él?

Siempre es difícil resumir en dos palabras el tema de un libro de poemas. Y no por incapacidad de quien lo escribió (y que, por tanto, se supone en capacidad de saberlo), sino porque, a diferencia de otros discursos, el de la poesía es por naturaleza irreductible a cualquier definición. Podemos decir que los poemas tratan de amor, de patriotismo, de viajes, y eso siempre será vago e impreciso. Con esa vaguedad y esa imprecisión voy a responderte: es un libro de amor. De amor a lo que tiene el cuerpo de palabras y a lo que tienen las palabras de cuerpo. Como ves, el viejo tema de la imposibilidad de acceso a las cosas que designan las palabras, el del deseo del cuerpo que reemplazamos con palabras. Escribir es amar el cuerpo imposible a través de esas deficientes y pobres palabras.

¿De dónde sale *No tengo ruiseñores en el dedo*?

Ofrecer una clave autobiográfica es una tentación que no me puedo permitir, entre otras razones porque es irrelevante. Lo que puedo decirte es que primero apareció el último verso del libro –una respuesta a «El espejo de agua» de Huidobro («un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo»)–, luego el poema que lo contiene, de allí la sección que lleva el mismo título y por último el libro. La fantasía del libro que se contiene a sí mismo en un solo verso («el universo el verso de su música activa», escribió espléndidamente Darío) equivale a un juego invertido de cajas chinas capaz de ocultar y revelar al mismo tiempo. Esas cajas chinas contienen, para quien sepa verlo, todos los libros que he escrito anteriormente: cada poema de la última sección alude a ellos. Se trata de una cifra que reduce al mínimo indispensable el trabajo de años.

¿Qué busco en ese libro? Nada, nunca busco nada en los libros de poemas. Lo único que puedo decirte es que en ese libro –más que en ningún otro– he estado atento a la necesidad de dejarme llevar por la música, de delegar en ella la elección de un *tono*. Las palabras vienen después, la cuestión es tener los oídos bien abiertos y no dejar que las palabras se escapan de ese ritmo previamente asignado.

Túa Blesa supo ver esa relación de la que hablabas al principio cuando escribió en su reseña que «la persona amada es vista como hecha de lenguaje» y que «así, el amor es [como] el lenguaje, o a la inversa, y no solo esto, sino que el lenguaje acaba siendo la medida de todo: la escritura no es un mero ejercicio intelectual, sino experiencia de vida»¹. Y también José Miguel Oviedo, en la suya: «El motivo amoroso suele tener como contrapartida el de la poesía misma, al punto de que a veces son indiscernibles; esa ambigüedad entre el cuerpo y palabra, entre mujer y creación, genera una red de secretas relaciones y correspondencias [...]. Progresivamente lo amoroso va cediendo su lugar –sin desaparecer del todo– al motivo del quehacer poético que nace del estímulo erótico»². No sé si tienes algo que matizar sobre estas opiniones, pero yo querría preguntarte otra cosa: entiendo que uno de los temas sobre los que se vertebra el libro es el mismo lenguaje y su corporeidad, su voluptuosidad, casi su sensualidad física, pero también su insuficiencia, su no poder decir del todo, sus límites..., y por otra parte dices que los poemas se fueron construyendo sobre un «ritmo previamente asignado», tal vez como poner letra a una partitura. ¿Cuál es, entonces, para ti el lugar del «significado»? Una vez me escribiste que nunca has considerado «que un poema deba ser leído como un acertijo que oculta un significado enigmático, sino como una revelación en sí misma. Lo verdaderamente enigmático es el significante, que posibilita infinitos y siempre vacíos significados». Queda claro, pero ¿podrías decir algo más? ¿El significante basta?

Tu pregunta (o, más bien, tus preguntas) proponen una lectura frente a la cual puedo añadir muy poco. Matizar lo que han dicho críticos tan sensibles como José Miguel Oviedo y Túa Blesa es arruinar sus propuestas de

¹ Blesa, T. (25 de mayo de 2006). No tengo ruiñesores en el dedo. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/No-tengo-ruiñesores-en-el-dedo/17312>

² Oviedo, J. M. (5 de agosto de 2006). Música verbal. *ABC de las Artes y las Letras*, 18-19.

lectura. Siempre me han fastidiado un poco aquellos escritores que viven para corregir la plana de lo que opinan sus lectores y críticos, erigiéndose en la única autoridad posible: en el momento en que publicas una novela, un cuento o un poema, ellos cobran vida propia y dejan de pertenecerte. Eso, naturalmente, no te priva de ofrecer tu propia lectura, pero solo si la ofreces en cuanto lector; solo así te puede sorprender lo que un poema quiso decirte años atrás. Lo que ocurre es que los poemas son, por lo general, más inteligentes que nosotros: ellos están más allá de lo que «queremos decir» cuando los escribimos. Con esto no quiero sugerir un retorno a la vieja idea de la inspiración (ni la idea del poeta como un «tonto poseído»), simplemente constato lo que después de tantos años siento como una verdad: que en el momento en que la música reclama la aparición de los significantes, hay que escogerlos de acuerdo con un principio rítmico que jamás se equivoca. Hay que tener la valentía y la humildad suficientes para aceptar ese principio, pues no siempre dice lo que queremos escuchar, ni siquiera lo que debemos escuchar. Sé que para muchos debe ser una frivolidad aquello de delegar la elección al sonido (Unamuno se lo reprochó a Darío cuando le dijo que no era un lector de «soniditos»), pero se trata poner a prueba la entereza moral. Lo dije hace muchos años en una entrevista: «Un poeta sin oído es un poeta inmoral». Estaba definiendo entonces lo que era para mí la condición esencial del poeta, pero lo interpretaron como una *boutade*. Pero, al fin y al cabo, ¿qué hay de malo en las *boutades*?

La parte de tu pregunta que ha conseguido inquietarme es la que formulas acerca del lugar del significado. Lo más gratificante de responder las preguntas de un buen lector es que nos sitúa ante alguien a quien le basta leer un solo libro para anticipar las preocupaciones del libro siguiente. Ocurre que en estos días estoy terminando un libro que es, entre otras cosas, un intento de contestar esa pregunta por el lugar del significado. Ya te hablé de mi incapacidad para resumir el tema de un poemario, pero también del derecho a hablar del libro propio como lector. Pues bien, en este libro (que, por razones obvias, todavía no

conoces), hay un diálogo permanentemente frustrado entre la persona que escribe (digamos el poeta desprovisto de su aureola y sometido a las incertidumbres de la vida diaria) y la persona que sabe, calla y ordena escribir, es decir, el organizador del ritmo o, si prefieres, el avaro dador de los significantes. Sé que esta escisión es artificial (mientras dura el acto creativo conviven los dos al mismo tiempo), pero necesaria para entender una relación que, de acuerdo con cada persona, puede ser armónica o conflictiva. Solo después de leer *Humo de incendios lejanos* –tal es el título del libro–, comprendí que la puesta en escena de ese diálogo se expresaba como una interrogación histérica por parte de la persona que escribe (y que en el libro asume mi nombre propio) al dador de los significantes que responde con el silencio, con historias sibilinas o con palabras de otros, pero siempre desde la perversión. Sé que no soy el primero en recurrir a términos psicoanalíticos para definir procesos creativos: lo hizo Adorno para diferenciar el arte musical de Schoenberg (su interrogación histérica acerca de si su experimentación musical era un paso en falso o el deseo del otro) del de Stravinsky (su actitud perversa de recorrer todos los estilos musicales y su certeza de conocer el deseo del otro y así manipularlo), pero leyéndolo comprendí el *acting-out* de la parte histérica al exigirle a la parte perversa una respuesta que nunca se dará. Este diálogo –que, como te habrás dado cuenta, es bastante conflictivo– tiene su correlato en el proceso de interpretación: preguntar, interrogar, interpelar supone la demanda de un significado oculto detrás de un significante enigmático. Pero para que el enigma siga siendo tal, es necesario que el significante se erija como «cerrado», es decir, que nunca revele el secreto que todos sabemos, pero que muy pocos se atreven a enunciar: que el significado no existe. Lo que existe es la continua invención de significados probables de acuerdo con el imaginario social de cada época. Algo muy semejante ocurre con los poemas: cada interpretación (cada asignación de significados posibles) lidia con la terca cerrazón del significante, que se muestra como lo único que resiste al paso del tiempo. Aceptar que basta

con los significantes no es, entonces, tirar la esponja y dar pie a una desenfrenada indiferencia; se trata de aceptar que el significado no se encuentra oculto detrás del significante, sino en el imaginario que vuelve a recrearlo en cada espacio cultural en que el poema es leído (y releído). De esta operación se deduce su permanente inestabilidad, pero también su trascendencia: como el río del soneto de Quevedo, el poema «permanece y dura».

Entiendo lo que me dices y en buena parte lo comparto, pero todo esto plantea nuevas preguntas, cada vez más complejas. Estoy de acuerdo en que lo que permanece inmutable es el significante, por encima de todos los significados a los que pueda remitir (el «qué se dice exactamente», las palabras elegidas o convocadas, sobrevive al «qué se quiere decir» o a muchas de aquellas cosas que el poema pueda decir o insinuar fuera de la voluntad de su autor), pero esa idea es espinosa viniendo de un excelente traductor como tú. Enseguida volvemos a hablar de tu poesía, pero esto me interesa: se supone que traducir es dar otro significante a un texto intentando que conserve todos sus significados potenciales. Por lo que escribes, sospecho que tú también comprendes que la traducción, así entendida, es un ejercicio estrictamente imposible.

La lógica diría que sí, que es un ejercicio estrictamente imposible; y, como siempre, tendría razón. Pero hablando de poesía, la imposibilidad no es (o no debería ser) ningún impedimento. No voy a teorizar aquí sobre la traducción, sobra la cual hay páginas tan admirables como las de Alfonso Reyes, las de Borges y las de Yves Bonnefoy. Pero, ya que has mencionado las traducciones que hice de Strand, puedo hablarte de esa experiencia. Para comenzar, te diré que no me considero un traductor profesional: antes de esa aventura jamás me había atrevido a traducir nada, apenas uno que otro poema para mí mismo. El caso de Strand fue distinto: a pesar de que lo había leído en traducciones inmejorables de Octavio Paz y Juan Sánchez Peláez, leerlo directamente en inglés y en

Estados Unidos me produjo la extraña sensación de oír detrás de esas palabras la música original *que debió haber escuchado* Strand antes de ponerle sus propias palabras. Fue como si cada uno de los significantes dejara paso al ritmo primigenio que, actualizado de este modo, reclamaba significantes en español. Traducir a Strand (y luego a Louise Glück) fue una maravillosa labor auditiva, pues en ningún momento sentí, a pesar de la tiranía del diccionario, que tradujera del inglés al español, sino de una música ajena que exigía mis propias palabras. Esa música no es otra que la poesía anterior a la caída de Babel.

Algo que también destaca en *No tengo ruiseñores en el dedo* es el tema de los ciclos: lo que va y viene, lo que duerme y despierta, lo que se dice y se olvida y queda dicho, lo que se escribe y se borra y queda grabado, lo que existe y muere y vuelve a existir resucitado o recordado, lo que desaparece permaneciendo, lo que se extingue dejando una ruidosa presencia... «Pero son tus palabras las que vuelven. / Palabras que alguna vez dijiste / y que vuelvo a escuchar en el silencio» (p. 27). Los poemas «*Ubi sunt*» (p. 38) o «Porque olvidamos amamos» (p. 19) serían sublimes ejemplos de esto, o, más explícitamente, una breve sección titulada «Otoño, invierno, primavera...», en cuyo primer poema se lee: «Me digo para consolarme / que toda muerte es regeneración, que la tierra / se tragará las hojas, que las volverá árboles / o pájaros, tal vez nubes o arroyos» (p. 43). Y quizá me permitas citar entero «La herida» (p. 40), uno de mis favoritos (y así, de paso, los lectores de *Eclipse* que no te hayan leído pueden tener un ejemplo concreto y completo de lo que haces):

La cicatriz
se acuerda de la herida, le habla
muy despacio. Soy flor, le dice,
hace años plantaste una palabra
que alguien quiso escuchar. Pero te fuiste.
Y me dejaste hablando sola.

Has dicho que este es fundamentalmente un libro de amor, pero yo diría también que si sobre algo se reflexiona en estos poemas es, una vez más, sobre el tiempo. ¿Crees que tu poesía es «palabra en el tiempo», como quería Antonio Machado en su famosa definición?

Tu pregunta propone una lectura tan iluminadora de los poemas que me hace imposible discutirla y mucho menos refutarla. Como bien recuerdas, se trata de un libro de amor, por tanto, el tiempo no podía estar ausente: es su obsesiva presencia lo que nos hace conscientes de la necesidad de sentirnos singulares ante el deslumbramiento del amor y de sus trampas. No hacemos más que repetir experiencias que otros habrán de experimentar en el futuro, ya sabemos con qué conmovedora terquedad. Pero la poesía no sirve para advertir nada a nadie, sino para hacernos compañía en el deslumbramiento y el dolor. En este sentido, leer y escribir poesía no es –como muchos todavía creen– un acto de soledad, sino de solidaridad, de comunión con aquello que nos singulariza como individuos y a la vez nos hace sentir parte de la especie.

Como toda definición, la de Machado tiene sus aristas: ¿pasado el tiempo tienen vigencia las palabras?, asunto espinoso en el que prefiero no zambullirme. Al menos no por ahora. Me gusta pensar que la poesía es palabra en el ritmo. Y que ese ritmo compromete algo tan vasto como la música de la naturaleza y la música de las pasiones.

Una de las sorpresas más hermosas de este último libro es que, como explicabas antes, su última sección está formada por catorce poemas que recuerdan, o releen, u homenajean... los catorce libros de poesía que has publicado hasta hoy, incluido este último. En el primero de ellos, habla, por tanto, Horacio Morell, aquel poeta suicida (no me atrevo a escribir *alter ego* tuyo) que diste a luz hace más de veinticinco años para que a su vez diera a luz unos curiosísimos y hermosos textos que se publicaron en 1981, convirtiéndose en tu primer libro. En este poema, él te reprocha que «no eres lo que quise que fueras. / No eres / quien fui para que fueras. Aunque a veces / nos confundan como al

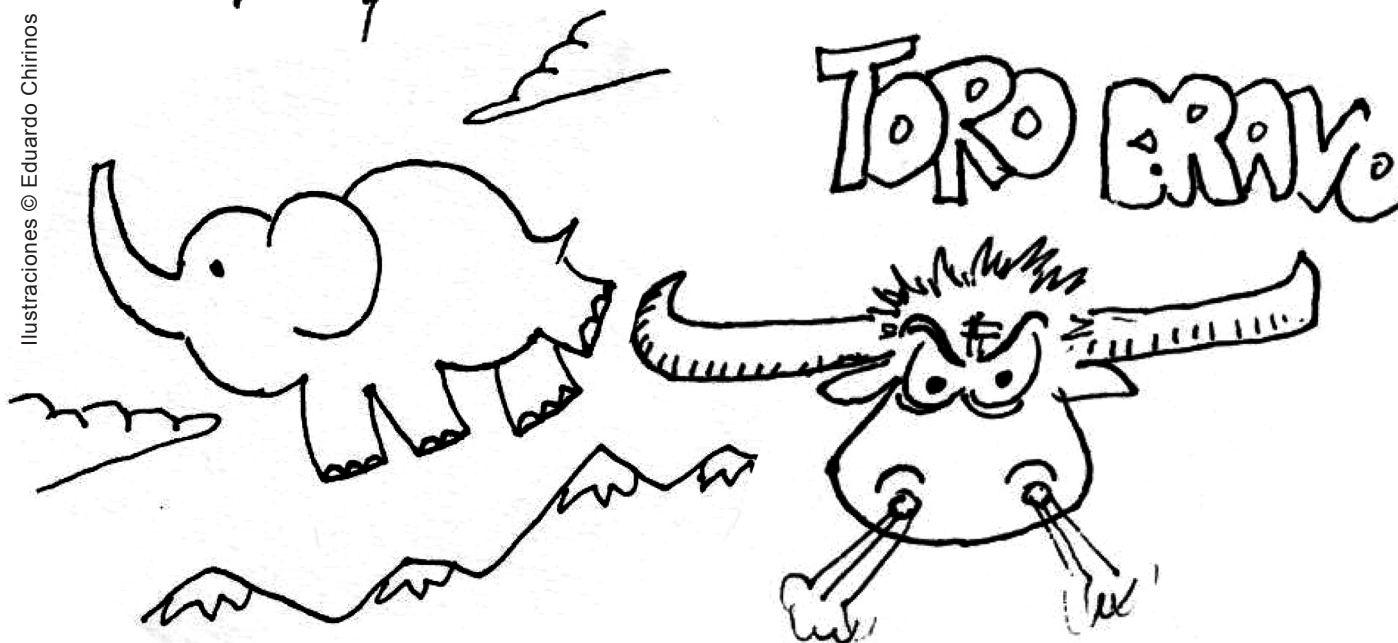
hijo con su padre, / aunque a veces / un destello de mí brille en tus ojos» (p. 49). Ahora que se reeditan aquellos *Cuadernos de Horacio Morell*, ¿te reconoces en ellos, o de verdad crees que de algún modo has traicionado al bueno de Horacio?

Cuando empecé a escribir *Cuadernos de Horacio Morell* tenía 17 años. A esa edad creía –con un poco de humildad y un poco de soberbia– que la poesía reemplazaba el espacio que le correspondía a la felicidad. Y era lógico: ella hacía más soportable cualquier tristeza, me aliviaba del más rotundo rechazo, me acompañaba en la más orgullosa soledad. Yo no supe estar en guardia, por eso viví plenamente esa única y absorbente felicidad. A los 46 años (la edad que tenía mi padre cuando comencé a escribir ese libro) todavía sigo viviendo esa felicidad. ¿Que si lo traicioné? Él era la ficción de mis propios miedos, la cara secreta de mis propios fracasos. Más que una traición, se trata de una reconciliación con un poco de culpa, de allí el tono de reproche que has advertido.

¿Y qué hay del resto de los libros? ¿Con esta sección te «despides» de ellos, o seguirás pensándolos y recuperándolos de algún modo en lo que vayas haciendo en el futuro? Y –lo que más me interesa, para terminar–, ahora que vuelves la vista atrás y haces recuento, ¿cómo valoras tu propia poesía, qué opinión te merece la obra que ya has entregado al mundo, cuáles crees que son hoy los aciertos o –si los hay– errores cometidos, dónde están los éxitos y dónde las carencias?

«Varias preguntas, varias respuestas», decía Brecht al tiempo que contestaba, con una sola respuesta, un caudal infinito de preguntas. Me gustaría formular una paradoja semejante y ahorrarme explicaciones demasiado largas, pero me limitaré, más que a contestar preguntas que no estoy en capacidad de responder (valorar mi propia poesía, hablar de mis presuntos éxitos o errores), a comentar los presupuestos de tu pregunta. Y quiero hacerlo planteando una idea que me viene asaltando desde años atrás: que cada libro que he publicado no es más que un solo

verso de un poema que empecé a escribir cuando tenía 17 años y que continuaré escribiendo mientras sienta sobre mí esa exigente fatalidad. No se trata, entonces, de «despedirme» de esos libros, ni tampoco de «recuperarlos», sino de integrarlos a un proyecto que compromete mi propia vida y, también, mi propia muerte.



MARCA ACME

Juguemos en el bosque*

Por Jorge Eslava

Mientras el lobo está es el título de Eduardo Chirinos (Lima, 1960) que acaba de obtener en España el XII Premio Internacional de Poesía Generación del 27. El jurado ha calificado el libro como «realmente importante», «reflexivo, en algunos momentos metapoético» y de una «sorprendente resolución formal». Es una gran alegría para sus lectores, aunque la extraordinaria labor de Chirinos en el campo de la poesía, del ensayo y de la traducción literaria nos tiene prevenidos para tales distinciones. Es autor de una veintena de libros y de una intachable trayectoria docente. Sus más recientes trabajos han sido una investigación acerca de la poesía española de vanguardia, una colección de géneros varios y una antología poética para jóvenes.

A mediados de la década de 1980 tuve el honor de compartir piso con Eduardo Chirinos en Madrid. Entonces él era un muchacho de 25 años y yo no entendía cómo, en aquel invierno inclemente, mientras yo me iba maldiciendo a clases, Eduardo no permanecía acostado, sino que se instalaba disciplinadamente en su mesa de trabajo para leer y

* Entrevista publicada en la revista *Domingo*, del diario *La República*, el 29 de noviembre de 2009, pp. 20-21.

escribir. Con la música en altísimo volumen y aferrado al rigor de sus jornadas, en poco tiempo nació *El libro de los encuentros*, un poemario entrañable. Han pasado veinticinco años y Eduardo Chirinos, quien ahora radica en Missoula, mantiene sus estrictas costumbres y no ha cedido a ninguna tentación que lo distraiga de su trabajo intelectual, de su fe en la palabra y de sus maneras de ser bueno.

Una llamada en la madrugada te anunció la obtención del premio y luego volviste mansamente a dormirte. Al día siguiente pensaste que se había tratado de un sueño. ¿Cómo reaccionaste ante la realidad?

El hecho de recibir la noticia a las 4:30 a. m., y regresar luego a la cama hizo que a la mañana siguiente le contara a Jannine (mientras me refregaba los ojos) que había tenido un sueño un poco extraño: que me llamaban de Málaga para decirme que había ganado un premio sobre el que había perdido todas las esperanzas, pues el fallo estaba previsto para hacía más de un mes. Fue ella quien me devolvió a la realidad. Solo que en este caso la realidad tenía más recompensas que el sueño.

El título de tu libro, como el epígrafe de apertura, alude a una canción infantil. ¿Es tu intención que el libro se oriente hacia la memoria de lo nimio y lo doméstico?

Siempre me ha llamado la atención el contenido perverso de la ronda infantil: «Juguemos en el bosque / mientras el lobo está». Si te fijas bien, el placer de ese juego lo garantiza la presencia del lobo: sin esa amenaza de muerte (sin ese lobo), no hay juego posible. ¿Acaso nuestra vida adulta no está gobernada por ese mismo principio? En pocos meses cumpliré 50 años, y entre las pocas cosas que me siguen acompañando está la oscura presencia de ese lobo. Por eso en los poemas de ese libro no hay ninguna «nostalgia» del mundo infantil, ni siquiera apuestan por su piadosa recuperación: el lobo está allí para decirnos que la infancia nunca se fue, que es una inquietante y peligrosa presencia.

Una primera lectura de tu libro me dejó un sabor triste, incluso de acabamiento vital, mientras que tú le encuentras un tono risueño, incluso burlón. ¿Cómo manejas tus recuerdos?

Disentimos en la lectura, lo que habla bien del libro. Si esos poemas son capaces de escabullirse de mis intenciones y pareceres, entonces, habrán conseguido tener vida propia (y, de paso, convertirme en lo que realmente soy: un lector más). ¿Cómo manejo los recuerdos? Son ellos los que me manejan y lo hacen de la única manera que saben hacerlo, transformándose en «literatura», es decir, en «letra». Todos sabemos que los recuerdos tienen una lógica que la mayoría de las veces se nos escapa: llegan cuando menos los esperamos, tienen su propia música y su propia cronología.

¿Crees haber escrito en este libro los poemas más conmovedores a tus padres y hermanos?

No lo sé. Por edad y formación, mi hermano y yo somos casi gemelos, gemelos distintos y complementarios. Y, entre las muchas cosas que irremediablemente nos unen, está el hecho de haber alcanzado la edad que tenían nuestros padres cuando les reclamábamos conductas que ahora nos cuesta asumir. Descubrir que eres mayor que tus padres te convierte en tu propio padre y eso –lejos de legalizar tus responsabilidades– renueva tus miserias infantiles, la mayoría duramente desterradas, las que más deseabas ocultar.

¿El lobo de la primera parte es el animal que amenaza poner fin a cierto reino feliz?

No, porque nunca hubo ningún reino de la felicidad. Solo el reino del juego permanentemente amenazado y la sospecha de que el lobo está en todas partes. Toda mi vida le he buscado una cara y este libro es un intento de descubrirla.

En el poema inicial, el sujeto poético aguarda ansioso la llegada del primer verso. Fisgonea entre los hastíos del día y escribe: «La paciencia es una virtud que se gana con los años». Ahora que estás cerca de los 50 años, ¿qué tanto importó para tu poesía esa capacidad de espera?

Ese poema es un diálogo con la poesía o, más bien, una invocación para que de una vez aparezca. El escenario es el más doméstico que te puedas imaginar: una habitación, una computadora, un café (frío) y un pobre poeta en pijama que si algo sabe es que la poesía, aunque nunca le responda, siempre estará allí. Solo es cuestión de estar atento, y de tener un poco de paciencia. La paciencia sin atención no es nada.

¿A qué responden las tres partes del libro?

Cada sección tiene exactamente catorce poemas y responde a una caprichosa cronología cifrada en una pintura del joven Tiziano llamada *Las tres edades del hombre*: la vejez, la madurez y la infancia. Están al revés, claro, pero pude poco contra ese deseo: los libros siempre se organizan solos.

Encuentro muchas intersecciones de referencias vividas y de lecturas. ¿Cómo dialogas con esas circunstancias?

Hay un comentario de la poeta española Aurora Luque que me llamó la atención por su brevedad y agudeza: «En un nivel vivencial, no es un libro culturalista». Nunca me he considerado poeta culturalista. No al menos en el sentido que suele entenderse entre nosotros. Quienes me conocen saben que adolezco de una notable incapacidad para distinguir lo que me pasa en la vida de los libros que leo, de las películas que admiro, de la música que escucho.

Si todo es vivencial, ¿en qué proyectos andas ahora?

Dentro de poco aparecerán en Lima la edición peruana de *Humo de incendios lejanos* (Mesa Redonda Editores) y una *plquette* llamada *Catorce formas de melancolía* (Tranvías Editores). Tengo terminado un

libro misceláneo con poemas, traducciones, ensayos y crónicas literarias cuyo título –*Nueva miscelánea antártica*– es un deliberado homenaje a Miguel Cabello de Balboa. Desde hace algunos meses estoy metido en la traducción de los poemas de José García Villa, un excelente y raro poeta filipino que murió en Nueva York a finales de los noventa. Será una revelación. Y, por último, la antología poética para adolescentes *Me gustas tú*, un hermoso libro a punto de aparecer en Alfaguara. Ya sabes, tener proyectos es algo que me llena siempre de entusiasmo.



Vallejo, el poeta que nos eriza*

Por Jorge Eslava

Con el poeta Eduardo Chirinos pasamos meses sin vernos. Lleva mucho tiempo viviendo en varias ciudades norteamericanas –Nuevo Brunswick, Binghamton, Filadelfia y actualmente en Missoula–, donde trabaja sin descanso como profesor universitario y escritor. Es una persona admirable, tan querida y apreciada por todos los que lo conocen, que siento un orgullo inmenso de ser su amigo desde hace treinta y cinco años. Ahora nos frecuentamos dos o tres veces por semana, pues Eduardo y su esposa Jannine han prolongado su estadía en Lima. Además de nuestras conversaciones intensas y extrañas¹, siempre tenemos diligencias que cumplir: revisar pruebas de imprenta, esbozar proyectos, asistir al teatro, ver alguna película peripatética... Esta vez hemos quedado en una charla distendida sobre Vallejo. Pero no le he jugado muy limpio, pues he preparado

* Entrevista realizada en dos momentos: hasta el subtítulo «Poemas humanos», a mediados de diciembre de 2011 en Miraflores y fue publicada en *Un vicio absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) (8), 97-101. La segunda parte se realizó en agosto de 2015 en San Isidro y está inédita.

¹ Nuestros últimos temas han sido la vida sexual de los arácnidos, las patologías sensoriales en las personas, los bestiarios de Cristo, el ajuar femenino en la Edad Media, la cinematografía sobre la enseñanza...

un cuestionario exigente que exalta las inflexiones de una simple conversación. Él ni se inmuta, sonríe, contesta con presteza y lucidez. Su erudición mantiene un orden sorprendente, bañado, de manera natural, con la luz de los afectos.

Retrato de Vallejo

¿Para explorar la poesía de Vallejo te fue indispensable rastrear en las vicisitudes de su vida?

No necesariamente. Mi primer contacto con la poesía de Vallejo fue –como el de muchos– en un texto escolar, pero bastó la lectura de esos poemas para convencerme de que las vicisitudes de su vida debieron haber sido excepcionales. Detrás de un poema excepcional hay una vida excepcional. Aunque a primera vista a muchos les parezca monótona y gris, como la de Eguren, por ejemplo.

Se discute ahora sobre el aura emocional del poeta –si era taciturno o efusivo, austero o intemperante– en un afán de reajustar su imagen. ¿Cuál es el retrato interior que tienes de César Vallejo?

El «retrato interior» que tengo de Vallejo (como el que tengo de todos los escritores que leo y admiro) se ha conformado a partir de la lectura de sus obras. No siempre tenemos la suerte (o la desgracia) de conocer de cerca a un escritor: a la mayoría de ellos no podemos preguntarles nada que no provenga de sus propios textos, así que no nos queda más que diseñar esa aura (que tal vez nunca tuvieron) a través de lo que nos dejaron en su obra. Y aunque debemos reconocer que un autor no siempre llega a parecerse a la imagen que los lectores nos hacemos de él, su obra lo perfecciona y justifica.

¿Y cuál crees que era la imagen que tenía Vallejo del ser humano? Versos como «Tú no tienes Marías que se van» o «Yo nací un día que Dios estuvo enfermo, grave» parecen hablar de una obra divina defectuosa.

Si Huidobro tenía la imagen del poeta como un «pequeño dios», y Borges la de un jugador de ajedrez que es, a su vez, la pieza de otro jugador «detrás de Dios», Vallejo consideraba que el poeta mismo era la criatura defectuosa de un dios que, además, estaba enfermo. La genialidad de estos poetas se mide por la relación que establecen entre el acto de escribir poemas y el acto divino de crear. Es raro que hasta ahora nadie se haya detenido a considerar este aspecto religioso que distingue y hermana a estos tres grandes poetas.

¿Crees, como Mariátegui, que *Los heraldos negros* inauguran una nueva poesía en el Perú? ¿Pudo haberle bastado a Vallejo escribir ese libro para ubicarse como paradigma poético?

Lo que dice Mariátegui es cierto para el Perú. El llamado posmodernismo (que no fue más que su fase crítica, la apertura al provincianismo popularista o a la barroquización extrema) tuvo en el resto de Hispanoamérica excelentes poetas, cuyas obras abrieron el camino de la vanguardia: Leopoldo Lugones en Argentina, Julio Herrera y Reissig en Uruguay, Ramón López Velarde en México, Regino Boti en Cuba, Luis Carlos López en Colombia. En el Perú (donde el modernismo estaba enquistado en los moldes de Chocano), ese honor le corresponde a la altísima obra de José María Eguren. *Los heraldos negros*, siendo un libro rompedor, es valioso si lo ponemos en perspectiva de sus libros posteriores. Tengo la sospecha de que si no hubieran existido estos libros, *Los heraldos negros* hubiera sido solo una brillante promesa, de las muchas que hay en la poesía peruana.

¿Qué impresión te causó la lectura de *Trilce*? ¿Qué edad tenías, hasta qué punto ese libro hermético te descubre un nuevo lenguaje?

Fue una impresión devastadora, de esas de las que uno no se repone. Estaba en el colegio y (como les ocurre a muchos escolares) no entendí una sola palabra de lo que estaba leyendo, pero por primera vez tuve la intuición de que la poesía no estaba hecha para que se la entendiera,

sino para que se la sintiera. Y, como lo sabemos todos, para sentir, amar o rechazar algo no necesariamente tenemos que entenderlo. Lo que Vallejo me decía en *Trilce* no me lo decía ningún otro poeta. Oscuramente comprendí que me hablaba desde las profundidades de la poesía y –lo que es más importante– me estaba convenciendo de que podía escribirla.

¿Te sigue pareciendo un libro fascinante y difícil? ¿Cuáles son las claves principales que has encontrado para desentrañarlo?

A través de los años me sigue pareciendo un libro fascinante *porque* es difícil. Pero no difícil en el sentido en que lo es, por ejemplo, una adivinanza, un acertijo o un problema matemático, es difícil porque nos enfrenta de golpe a nuestra condición humana, que no tiene nada de fácil. De ese modo, ocurre la paradoja de que los poemas *nos dicen* una vez que el lenguaje se muestra insuficiente *para decirnos*.

Siempre me resultó muy gráfica la afirmación de que Vallejo, especialmente en *Trilce*, más que referirse al dolor, daba nacimiento a una expresión dolorosa. Como si su lenguaje nos acercara más a un acto exasperado...

Vallejo entendió mejor que nadie que el hombre atravesado por el dolor de su siglo y de sus miserias sociales y personales solo podía ser expresado en un lenguaje que estuviera atravesado por ese dolor y esas miserias. Un lenguaje que mostrara con humildad y vergüenza sus costuras, sus remiendos, sus inesperadas caídas. Vallejo expresó mejor que nadie lo que significa hacer hablar al dolor en vez de hablar del dolor.

Parece haber consenso en que la cima del poeta está en *Poemas humanos*. ¿Eres de la misma opinión?

Soy de la misma opinión. De la misma manera que muchos críticos no pueden explicarse el enorme salto que hay de *Los heraldos negros* a *Trilce*, a mí me cuesta explicarme la genialidad que supone el salto

de *Trilce* a un libro donde lo doloroso, lo indecible y la imperfección están al servicio de la solidaridad humana expresada en la más alta poesía. Han pasado los años y no puedo leer sin emocionarme poemas como «Me viene, hay días, una gana ubérrima» o «Considerando en frío, imparcialmente».

A pesar de la dimensión metafísica de su poesía, ¿dirías que Vallejo es fundamentalmente un poeta de la tierra?

De la tierra, en el sentido en que su búsqueda siempre fue subterránea. A diferencia de Huidobro (poeta de espacios aéreos y estelares) y de Neruda (poeta de aguas oceánicas y sonámbulas), Vallejo es un poeta minero. Un poeta que busca en las vetas de la tierra la palabra caída.

¿Crees que la pérdida de la inocencia es el principal aporte que hace en nuestra poesía?

Sí, tanto si entendemos la inocencia como lo opuesto a la culpabilidad (la comunión cristiana en Vallejo, al igual que su compromiso marxista, estuvo fuertemente marcada por la culpabilidad) o como sinónimo de ingenuidad creativa. La poesía peruana a partir de él perdió para siempre esa idea de que escribir poemas era juntar palabras que sonaran bien para celebrar una efeméride o adular al dictador de turno.

¿Qué lugar ocupa el sustrato político de Vallejo en su creación intelectual?

Sin duda, un lugar determinante. Pero eso lo podemos decir de cualquier artista, incluso si se trata de un artista aparentemente apolítico: si su obra trasciende el mero deseo de expresarse biográficamente, estará en condiciones de expresar –tal vez mejor que un tratado sociológico– las vicisitudes políticas de su época.

Además de la poesía, sabes muy bien que Vallejo cultivó la narrativa y el teatro, el ensayo y el periodismo... incluso tentó el guion

cinematográfico. ¿La versatilidad y hondura de su producción lo convierten en el escritor peruano más completo?

Creo que «un escritor completo» no es tanto el que practica varios géneros literarios, como el que integra sus múltiples labores creativas a un núcleo vital, de modo que haga indistinguibles los géneros. Ese núcleo puede ser la poesía, la novela, el teatro, el cuento. En nuestra tradición literaria es lo que quiso ser Valdelomar, quien consiguió pasar a una discreta inmortalidad con sus cuentos. O alguien como Sebastián Salazar Bondy, quien es recordado, además de por sus poemas, por su ensayo *Lima la horrible*. Lamentablemente, el pasaporte al parnaso peruano solo cuenta con un casillero para marcar género: los demás son únicamente satélites con suerte irregular y, en muchos casos, prácticamente nula.

¿Y por qué te parece lamentable?

Porque en otras tradiciones no existe aquello de «novela de un poeta» o «poemas de un novelista», una manera condescendiente de juzgar los extravíos de un escritor que se escapa del género que le ha sido asignado. En este sentido, me da la impresión de que Vallejo es percibido como el autor de una portentosa obra poética gracias a la cual accedemos a piezas narrativas y teatrales que, hoy por hoy, son coto privado de los especialistas. Se trata de poner en perspectiva su obra teatral y narrativa sin perder de vista su poesía (el núcleo esencial de su obra), pero sin someterla a ella. Ahora bien, si me preguntaras con cuál de los géneros no poéticos cultivados por Vallejo me siento más cómodo, te diría que con sus crónicas periodísticas (¡son geniales!) y sus ensayos a medio camino entre el apunte de viaje y la observación meditada.

¿Con quién te hubiera gustado tener una larga conversación: con Vallejo o Eguren? ¿Cuál hubiera sido el escenario ideal? ¿Qué temas hubieras abordado?

En una película de los hermanos Marx, de cuyo nombre no puedo acordarme, ocurre la siguiente escena. El camarero de un restaurante se le acerca a Groucho y le pregunta: «¿Té o café?», a lo que Groucho contesta: «Sí, gracias». Una manera humorística de saltarse a la torera la obligación de elegir a la que nos vemos sometidos diariamente. Así que mi respuesta no será nada original: «¡Sí, gracias!». A Eguren me hubiera gustado acompañarlo en algunas de sus caminatas diarias de Barranco al centro de Lima. A Vallejo, acompañarlo en la banca de algún *boulevard* parisino, bien abrigado porque es otoño y hace un poco de frío.

Poemas humanos

Es inevitable empezar este apartado sin considerar la reciente edición, bellísima por cierto, que ha hecho la editorial catalana Luces de Gálibo (2013). Si *Poemas humanos* es un libro inconcluso, sin título definido y que Vallejo siguió trabajando hasta el final de su vida... ¿cómo fue el proceso de edición de esta flamante publicación?

En realidad, la decisión editorial ya estaba tomada cuando Ferrán Fernández me propuso escribir el prólogo. Cuando le pregunté qué edición iba a seguir, me dijo que la de Américo Ferrari, publicada por Alianza Tres en 1982. Sabía que había muchas otras y que el mismo Ferrari coordinó el equipo que trabajó seis años después la edición crítica de Vallejo publicada por la Colección Archivos. Tuve todos estos elementos en cuenta a la hora de escribir el prólogo de esa edición que conmemoraba los 75 años de la muerte de Vallejo.

Creas que *Poemas humanos* marca una ruptura con respecto a los libros anteriores de Vallejo. ¿Cuál es su naturaleza primordial? ¿Qué lo separa de los llamados *Poemas en prosa*?

Tu pregunta me resulta inquietante porque, bien mirada, obedece a una obsesión que tiene que ver con el hecho de que cada libro de Vallejo (o, mejor dicho, el gusto por determinado libro de Vallejo) implique una

suerte de «toma de posición» que compromete una forma de entender e incluso de escribir la poesía. No resulta extraño, por ejemplo, que declararse trilceano delate un interés por lo que hoy se llama poesía del lenguaje (o contra el lenguaje, lo que a fin de cuentas es lo mismo); mientras que declarar afecto por *Los heraldos negros* evidencie un gusto más bien conservador, digamos modernista *ma non troppo*. Vistas así las cosas, la apuesta por *Poemas humanos* podría ser considerada como una elección intermedia, pues satisface tanto la necesidad de entendimiento como la de rupturas lingüísticas. Pero las cosas no son necesariamente así. Es importante considerar la poesía de Vallejo como un todo, aunque debo reconocer que parte de su grandeza es seguir generando ese tipo de enfrentamientos. La frase de Juan Gelman citada en el prólogo resume bastante bien lo que has llamado en tu pregunta «la naturaleza primordial» de *Poemas humanos*: «Es una muestra de cómo, sin perder la humanidad ni dejar de producir emoción en el lector, se puede romper los límites de la lengua». Aunque, claro, esa frase define bastante bien lo que aprendió el propio Gelman de Vallejo. Sobre lo que preguntas acerca de los *Poemas en prosa*, en lo personal, los integraría sin ningún problema al corpus de *Poemas humanos*.

Otra pregunta que me parece inevitable: ¿es verdad lo que has escrito en la dedicatoria personal: «Para Jorge, el libro que podría regalarle si me dieran a escoger solo uno»? ¿Por qué el condicional simple: *podría*? ¿Qué otros libros están al mismo nivel en tu admiración?

En estos casos, conviene ser precavido. Sabía (¡cómo no!) que se trataba de un libro que ya tenías, incluso por partida doble, en tu biblioteca. Pero una edición tan sobria y tan elegante como esa invita a la relectura, al redescubrimiento, lo que siempre es grato. ¿Qué otros libros están a ese mismo nivel de admiración? Pregunta difícil. Para ceñirme estrictamente a la poesía peruana, podría contestarte

obedeciendo a un criterio que no sé si sea justo, pero que considero válido: los que me impresionaron hasta el punto de seguir leyéndolos con el mismo fervor con el paso de los años: *5 metros de poemas*, *Abolición de la muerte*, *Habitación en Roma*, *Folios de El Enamorado y la Muerte*, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

Como pretendo que esta conversación sea leída por maestras y maestros de secundaria, te formulo la siguiente pregunta vinculada a Vallejo: ¿por qué crees que en el colegio se insiste exclusivamente con *Los heraldos negros* y un puñado de poemas de ese libro? ¿No son algunos textos de *Poemas humanos* más asequibles a los estudiantes de secundaria?

En este momento se me ocurren dos razones: la primera, porque *Los heraldos negros* satisface, mejor que ningún otro libro de Vallejo, la necesidad que tienen muchos lectores de entender lo que leen. Comparado con *Trilce* (e incluso con los posteriores) es un libro fácil de leer, y ese es un argumento que cuenta. La segunda razón es tal vez más importante, pero menos notoria: uno no es consciente de hasta qué punto la sensibilidad modernista ha calado en el gusto popular hasta el extremo de definir lo que se entiende por «poético». Si en los círculos más cultivados y académicos poetas como Chocano se hallan en un limbo del que difícilmente serán rescatados, en los círculos populares gozan de una vitalidad asombrosa. Pues bien, muchos de los poemas de *Los heraldos negros* (pienso, por ejemplo, en «Huaco») satisfacen ese gusto, con el añadido de que su autor es alguien tan prestigioso y fuera de discusión como Vallejo.

Tú afirmas, en la hermosa introducción, que la lectura de este libro es «una lección que invita a conciliar lo social y lo político con la emoción poética, sacudiendo los fundamentos más sólidos de la lógica y del lenguaje». ¿Nos ofreces un ejemplo?

Piensa en un poema como «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...». No hay vez que lo lea que no sienta un escalofrío de emoción; jamás he leído un poema donde el amor al prójimo se transmita de una manera tan social, tan personal, tan religiosa, y a la vez tan política. La enorme potencia de ese poema, sin embargo, no viene de la simple expresión de los buenos deseos (lo que lo convertiría en una cursilada sin límites), sino de la permanente sensación de que el lenguaje –y con él la lógica– está siendo sometido a prueba, de que está a punto de caer y fracasar. Ni más ni menos como el hablante del poema.

Un poema como «Intensidad y altura» me resulta extraño en la producción de Vallejo: no por su contenido –conciencia de vida y escritura–, sino por su composición formal. Es un soneto con rimas que, lejos de decorar el pensamiento poético, lo afea, si cabe el término, y termina creando un efecto cáustico en el lector. ¿Qué sensación y reflexión te motiva?

Que la rabia existencial ante la imposibilidad de escribir puede hacer el milagro de transformarse en poema. Las imágenes de frustración, organizadas –como bien lo has observado– en la forma consagrada del soneto endecasílabo, ponen en escena la mecánica de persecución del deseo y, además, se dan el lujo de revelar con éxito la escritura del deseo de escritura. Por eso pienso que allí hay dos poemas: el que efectivamente leemos y el poema deseado, el que nunca alcanzaremos a leer.

¿Te animarías a proponer algunos textos... como «La rueda del hambriento» o «¡Y si después de tantas palabras...!», para interpretarlos de manera sencilla a estudiantes de cuarto y quinto de secundaria?

Sí, por supuesto, si se diera la oportunidad. Además, cualquier poema de ese libro se prestaría para esa experiencia. Sería muy grato, por ejemplo, analizar el famoso soneto «Piedra negra sobre una piedra blanca» a la luz del *Quijote*. Suena extraño, ¿verdad? La mayor parte de los comentaristas se ha referido a la costumbre andina de poner

piedras sobre las tumbas, sin reparar en que se trata de una costumbre muy extendida en el mundo. (He visto piedras blancas sobre la tumba de Paul Valéry en Sète, los judíos también tienen esa costumbre). Lo de marcar los días con piedras negras o blancas aparece en el capítulo X de la segunda parte del *Quijote*: en el momento en que Sancho finge volver de su embajada para buscar a Dulcinea, el caballero recibe a su escudero con estas palabras: «¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca o con negra?». Don Quijote aludía a la vieja tradición romana de marcar en el calendario con una piedra blanca los días felices y con una negra los aciagos. (Las piedras blancas y negras reaparecen en el capítulo LXIII de la segunda parte). Lo inquietante en el poema de Vallejo es que el día de su muerte está marcado con una piedra «aciaga» sobre una piedra «feliz», señalando la dualidad emocional con relación a la fecha en que anticipa su propia muerte.

A menudo pienso que en nuestro país hay una especie de sedimento vivo que nos pone a los peruanos muy cerca del sufrimiento. Vivimos a diario tantos actos de injusticia, racismo, postergación e indiferencia que estamos permanentemente al borde del precipicio. ¿No sentimos a flor de piel, acaso, unos versos como estos: «Hoy me gusta la vida mucho menos, / pero siempre me gusta vivir: ya lo decía. / Casi toqué la parte de mi todo y me contuve / con un tiro en la lengua detrás de mi palabra»?

Has explicado mejor que nadie por qué Vallejo es, para nosotros los peruanos, un poeta ícono, alguien cuya obra (como la de Arguedas) son el alfa y el omega de nuestro ser social. Pero no seamos chauvinistas: la trascendencia internacional de Vallejo demuestra que ese sedimento vivo de dolor está presente en todas las épocas y en todas las sociedades.

Y, a propósito del poema anterior, la última estrofa tiene un verso que ha sido mi lema en los últimos treinta años: «Me gustará vivir

siempre, así fuese de barriga». ¿Tú tienes algún verso de Vallejo que te haya servido para enfrentar la vida o la escritura?

Te vas a reír. Se trata de un verso que hace posible que el amor incluya también a los que no queremos: «Ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca». ¡No sabes cuántas veces me he sentido tentado de hacerlo!

Conocí a una alumna que llevaba tatuado debajo de la nuca un verso de Vallejo: «Ya va a venir el día, ponte el alma». ¿Has conocido a alguien que haya extremado su devoción?

Hasta el punto de comprometer su propia piel, no. A veces pienso que la grandeza de un poeta se mide más por esas devociones que por los homenajes internacionales, las ediciones de lujo y los congresos multitudinarios.

Para mí es irrefutable lo que ocurre con Vallejo y sus *Poemas humanos*: artista y obra encarnan la cúspide del dolor. Desde mi adolescencia comprendí que en ambos había la voluntad de explorar el mayor padecimiento y expresarlo artísticamente con una atormentada sensación física y espiritual. ¿Cómo sentir placer en su lectura?

Entender el placer de la lectura (o de cualquier experiencia artística) como una sensación de bienestar es un error. El placer, el verdadero placer que otorga la lectura, radica en esa sensación de pertenencia al universo que la obra leída (contemplada o escuchada) nos propone. Y eso incluye necesariamente el padecimiento y el dolor. No de otra manera sentimos placer con Shakespeare, con Homero, con Dante, con Quevedo, con Beethoven, con Chaplin.

¿Crees que el poema «Considerando en frío, imparcialmente...» sea el texto emblemático del conjunto? ¿Tienes un poema más representativo?

¿Además de «Considerando en frío, imparcialmente...»? Pues elegiría «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...», aunque soy consciente de que hablo desde mi propio gusto.

Tú eres un inmenso lector de Vallejo y lo has demostrado recreando poéticamente algunos de sus versos, rastreando sobre todo en los poemas menos conocidos. ¿Qué poemas de *Poemas humanos*, según tu percepción, no han recibido la atención debida de parte de la crítica?

Basta recorrer las páginas de la edición hecha por Ricardo González Vigil de la obra completa de Vallejo (me refiero a la publicada por el Banco de Crédito en 1991) para darse cuenta de que no hay poema de Vallejo que no haya sido laboriosamente escudriñado por la crítica. Hay, como es natural, poemas que han merecido mayor atención que otros, pero la obra de Vallejo seguirá mereciendo nuevas generaciones de críticos que la aborden de diferentes maneras y elijan, por tanto, poemas que no merecieron la debida atención de las anteriores. Eso te lo puedo asegurar.

Una vez más, Eduardo, agradezco tu sapiencia y generosidad. Ojalá que «después de tantas palabras», esta conversación ayude a nuestros colegas y no tengamos que repetir con Vallejo: «¡Más valdría, en verdad, que se lo coman todo y acabamos!».

Gracias a ti, querido Jorge. Creo que ya es hora de que acabemos y vayamos a algún sitio a comer.



Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte*

Por Octavio Pineda

¿Qué motivos le empujaron a dejar su país de origen?, ¿cómo fue el recorrido hasta llegar a Missoula, su residencia actual?

A diferencia de muchos escritores argentinos, chilenos o uruguayos, yo no me marché de mi país por motivos políticos; además, viajo con frecuencia al Perú, donde viven mi familia y la familia de mi mujer. Lo que quiero decirte es que siempre he mantenido un contacto fuerte con mi país.

Si nos fuimos a Estados Unidos fue por una situación laboral: ninguna universidad peruana de los noventa ofrecía un doctorado en literatura. Pensamos primero en Italia, pero era muy difícil. Si eres becario en una universidad americana, puedes trabajar como asistente de español, con lo que es posible pagar –aunque sea modestamente– tu manutención y tus estudios. Así fue como nos doctoramos en la Universidad de Rutgers. Luego conseguimos trabajo en la Universidad de Montana y nos instalamos en Missoula. En resumen, fue más un exilio laboral que político.

A mediados de los ochenta estuve dos años en España, que es un país con el que siento un vínculo muy fuerte y al que siempre vuelvo. Pienso que tu país no es aquel del cual sales, sino al que vuelves, y yo vuelvo

* Entrevista inédita realizada en Toulouse en marzo de 2013.

constantemente a España, a Estados Unidos y al Perú. Estos tres países conforman una especie de triángulo emocional donde me desplazo sin ningún problema.

Y la experiencia de ese desplazamiento la comparte con otros poetas de su generación.

Sin ser emblemática, mi situación tiene matices sociológicos, ya que muchos compañeros de mi edad se marcharon a Estados Unidos sin perder el vínculo con el Perú. Bien mirado, se trata de un ensanchamiento de horizontes: tu patria termina siendo aquella donde publicas, donde cuentas con ese puñado de lectores que leen poesía, y esas patrias son para mí España y el Perú. En cuanto a Estados Unidos, no he publicado demasiado porque no he escrito ni escribiré en inglés, salvo algunas ocasiones en las que han aparecido poemas míos en revistas. La dificultad de ser extranjero retarda esa integración, pero, gracias a mi traductor Gary Racz y a la invitación de Víctor Rodríguez Núñez, se dio en 2011 la oportunidad de publicar en Londres una antología, *Reasons for Writing Poetry*, y eso me abrió las puertas de las editoriales americanas. Desde entonces, en poco tiempo, han aparecido *Escrito en Missoula* en Montana y *Humo de incendios lejanos* en Nueva York. Actualmente, mi traductor ha presentado la traducción de *Mientras el lobo está*. Y espero que aparezca pronto.

¿Ese cambio fue difícil a la hora de integrarse en un nuevo espacio cultural, e incluso idiomático?

Cuando nos trasladamos a otro espacio geográfico, no llegamos con la misma inocencia que a la página blanca, sino a través de ese filtro que nos dan una multitud de lecturas, películas, canciones, etc., con las que hemos construido un imaginario. Cada vez que llegamos a una ciudad nueva, llevamos un equipaje cultural que nos permite habitar en ella, y transcribir en ella nuestra propia escritura. Y eso es maravilloso.

Hablaba de *Escrito en Missoula*, ¿de qué forma la experiencia de vivir en otro país se integra en su poesía?

Voy a responder a tu pregunta en dos niveles. El primero tiene que ver con el modo en que la literatura en lengua extranjera incide en tu propia escritura, o sea, las lecturas de autores americanos en Estados Unidos, así como la de escritores españoles en España. No es lo mismo leer a William Carlos Williams en Nueva Jersey que leerlo en Lima. Ojo, no estoy sugiriendo que una lectura sea mejor que la otra, digo simplemente que son distintas. El segundo nivel tiene que ver con el necesario cambio de visión que supone vivir en un espacio que no es originalmente el tuyo. Ese cambio de visión determina una escritura distinta, que es lo que me interesa. Ese cambio es vital, me renueva mucho.

¿Y qué relación se establece en su poesía entre esa transterritorialidad de su desplazamiento y la infancia, tan presente en muchos poemas?

La verdad es que, hasta ahora que me lo dices, no me había percatado de que cada desplazamiento geográfico me devuelve en cierto modo a la infancia. Pero no a ese niño «que todos llevamos dentro», aludo –de nuevo– a la mirada, porque son los ojos los que hacen nuevo el lugar que habitas. Eso, naturalmente, demanda un lenguaje nuevo, deseos nuevos, miedos nuevos que van a «colonizar» el nuevo espacio donde vas a escribir.

En ese caso, ¿cree que la poesía es un lenguaje mejor ubicado para expresar una cierta experiencia de lejanía, desplazamiento, desarraigo?

Depende de cuál sea el género que te ha elegido como escritor. Podría parecer que la novela canaliza mejor la experiencia del desarraigo (debo aclarar que yo nunca me he sentido un desarraigado), ya que invita a la creación de acciones que se entrelazan con las reflexiones, dando lugar a la ficción narrativa o al diario de viajes. La poesía no obedece a una necesidad de narrar o crear un mundo paralelo. En poesía se trata de

estar atentos a una música, y la música que escuchas en otros lugares es distinta de la que escuchas en tu país de origen, de tal forma que desafía y reeduca tu oído. Como decía en *Anuario mínimo*, la poesía no se escribe porque tengas una idea; la poesía es indiferente a la obligación de escribirla. ¿Cómo es que aparece, entonces? Después de varios años de escribir poemas, siento que, esté donde esté, escucharé una música y que esa música me reclamará palabras, y que esas palabras me reclamarán una idea. A diferencia de las novelas, diarios o cuentos, que normalmente se inician con una idea, en poesía es cuestión de estar alertas, dispuestos a escuchar esa música y sentarse a poner por escrito las palabras que reclaman. Si las ideas aparecen, pues bien; pero si no aparecen, no importa. A veces ni siquiera son necesarias.

Si nos fijamos en el concepto de «extraterritorialidad», de George Steiner, dice usted que más que un cambio de idioma es un cambio de música. ¿Es posible sostener que existe en Latinoamérica una corriente de poesía –o «música»– extraterritorial, errante, o migratoria?

En términos generales, creo que toda la poesía, incluso la que ha sido escrita por alguien que nunca salió de su país o, incluso, de su casa puede ser extraterritorial. Porque la verdadera poesía se compone de palabras que se desplazan constantemente. Recuerdo una frase de la poeta uruguaya Ida Vitale que decía algo así: «Las palabras del poema son siempre nómadas, los malos poemas las hacen sedentarias». Entonces, depende más de los poemas que de los autores, y esa trashumancia, esa migración, se da en los grandes poemas que hemos leído en todos los lugares y todas las épocas. Incluso alguien que se ha desplazado y expuesto a multitud de tonos, de lenguas, de espacios extranjeros, si sus palabras son sedentarias, de nada le servirán. Moverse no es garantía de extraterritorialidad.

Sin embargo, en cuanto a la música de muchos de sus libros, hay algunos poemarios con un cambio muy marcado por, quizás, el cambio de música, como los que fueron escritos en Madrid o en

Estados Unidos. ¿Qué obras representan más exactamente ese cambio de música y lugar?

En realidad, todos mis libros suponen un cambio de música, aunque su escritura haya ocurrido en un mismo país; pero hay algunos en los cuales el cambio es más radical, porque aluden a un escenario que me afectó definitivamente la mirada. Si hay libros que marcan un cambio, estos serían *El libro de los encuentros* (que fue mi encuentro con Madrid), *El equilibrista de Bayard Street* (que fue mi primer encuentro con Estados Unidos) y *Escrito en Missoula*. Por alguna razón, también son los que más gustan a los lectores.

El libro de los encuentros representa, según dice, su relación con Madrid. Hay allí una mezcla de lugares, de épocas o de historia, por ejemplo, el Templo de Debod del Parque del Oeste. En un poema, habla del traslado del templo egipcio a España, como la mudanza de un espacio físico hacia otro lugar.

Ahora que lo mencionas, una de las lecturas que más me marcaron cuando me mudé a España fue Cavafis, quien por esos años no era muy conocido en el Perú. Una de sus grandes lecciones fue acercar los poemas a la historia. Pero no a la historia como descripción de los hechos pasados, sino a la historia que puede ser leída como una transferencia de tu historia particular. Yo me sentía solo, aislado, en un ambiente que no consideraba como mío. Hablo de las primeras semanas en Madrid. Aunque debo decir que esa soledad y ese aislamiento fueron temporales, porque no tardé en darme cuenta de que muchas de las cosas que me rodeaban eran familiares: en mi colegio había aprendido a sumar con pesetas, me enseñaron el nombre de los reyes visigodos antes que los de los incas, me sabía de memoria las canciones de zarzuelas como *Luisa Fernanda* (que daba el nombre a mi calle) y sabía perfectamente qué se celebraba con los cincuenta años de la Guerra Civil. Ni su lengua, ni su comida, ni su música eran

nuevas. No fue un choque tan tajante, como lo fue en Estados Unidos en años posteriores.

Pero me sentía solo. Tenía 25 años, no contaba con mi familia y por primera vez estaba fuera del Perú. Me sentía como esa solitaria mole egipcia en medio del Parque del Oeste, instalada allí Dios sabe por qué. ¿Qué hace allí esa construcción tan exótica?, me preguntaba. Y descubrí que al averiguar su historia lo que hacía era explicarme a mí mismo. El poema «Templo de Debod» hablaba de mi situación particular.

O sea que relacionaba un hecho histórico con una experiencia personal.

Sí, es como si la historia personal hallara en la historia más amplia un canal donde expresarse, y también una suerte de máscara, ya que las máscaras ocultan, pero también revelan. Con los hechos históricos o culturales ocurre lo mismo que cuando te enfrentas a la página blanca, aunque estoy de acuerdo con Roland Barthes cuando dice que lo que enfrenta un escritor es, en realidad, una página negra: cuando queremos escribir sobre un tema en particular, el amor, por ejemplo, la página ya se encuentra ennegrecida por el discurso de cientos de miles de poetas. De lo que se trata es de encontrar un pequeño espacio blanco en donde insertar algo distinto de lo que ya se ha hecho. Lo mismo ocurre con el hecho cultural, como el Templo de Debod o ciertas instancias culturales que reclaman ser escritas: están tan semantizadas, tan cargadas de historia, que es poco lo que puede decir uno. Se trata de un reto que debe afrontar cada poeta.

Yo tuve la suerte de criarme en una casa en la que no había biblioteca ni se cultivaba el hábito de la lectura. Mi madre leía, claro, pero leía con la misma devoción a Vargas Llosa, a Agatha Christie, las *Selecciones del Reader's Digest* y los libros de cocina de Teresa Ocampo; mi padre era militar y si leía eran libros de estrategia militar y cosas por el estilo. Yo no crecí en un hogar donde la cultura fuera esa cosa opresiva que penosamente debía ir conquistando. No. Yo crecí libre

de esa tiranía; poco a poco, fui formando mi propia biblioteca, que ahora tengo repartida entre Lima y Missoula. Solo así me explico esa mirada que pone en el mismo nivel lo elevado y lo vulgar, sin que eso signifique una concesión paternalista ni, tampoco, un acto de soberbia.

Me hace pensar en el libro *Humo de incendios lejanos*, donde hay una presencia de personajes de cómic –Batman es uno de ellos–, junto a textos que hablan de la poesía rumana contemporánea.

Más que un interés erudito sobre las cosas, es un interés poético. En la infancia tuve una enfermedad que afectó para siempre mis capacidades auditivas, pero cuento con un oído particularmente afinado para escuchar la música que brota de una persona, de un libro o de una película. Por eso jamás he creído en la distinción que hacen algunos entre lo vital y lo cultural, como si la cultura no fuera algo vital. Salir a la calle, leer un libro, escuchar música *rock*, boleros o zarzuelas tiene, para mí, el mismo nivel que leer cómics o escuchar música clásica. Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte. Vivo permanentemente alerta a eso.

Parece que todo puede ser poesía.

La paradoja es que si todo puede ser poesía, nada puede ser poesía...

Otro elemento que se desprende del texto sobre la poesía de Lucian Blaga, el escritor rumano, es el interés en su obra por idiomas que no conoce. A veces incorpora idiomas extranjeros...

El poema al que tú aludes se llama «Ordenando la biblioteca antes de dormir» y tiene su historia. En mi última mudanza, se me hizo tarde disponiendo los libros en mi nueva biblioteca. Era de noche y había un silencio sobrecogedor, entonces me vino a la mente el poema de Blaga y descubrí que tenía cuatro o cinco versiones en español. Me pareció maravilloso el hecho de que ignorar la lengua me permitiera contar con tantas versiones. Lo que el poema empezó

a transmitirme, más que sus palabras, fue ese silencio o *linistire* (en rumano) que se apoderó de mí. Sentí de pronto que el silencio era igual en cualquier lengua.

¿Y el inglés, como idioma con el que convive diariamente, le ha empujado a escribir en esa lengua?

Aprendí el inglés tardíamente, por eso no se ha incorporado a mi sistema de escritura, aunque sí me invita a pensar en español el tono de lo que leo en inglés. Por eso me he animado a traducir: la poesía se huele, se toca, puedes hojear un libro de poemas y sentir inmediatamente si ese tono te gusta o no. De ese modo la traducción se convierte, más que en un oficio, en una necesidad.

Hablando de lenguas, creo que aparece en este año 2013 una traducción suya junto a su esposa Jannine Montauban del poeta filipino José García Villa. ¿Cómo surgió esa idea?

No soy traductor profesional, no traduzco por encargos editoriales. Como sabes, escribo poemas, ensayos, cuentos para niños y algunas cosas que se acercan a la narrativa, como es el caso de *Anuario mínimo*. Solo traduzco a los poetas que me gustan, a aquellos cuyo tono reclama ser oído en español. Eso lo experimenté con Mark Strand, con Louise Glück, y ahora con José García Villa. Si escribir poemas es un acto de otredad, traducir es una actividad aún más radical: atreverse a ser otros y usurpar su tono haciéndolo tuyo.

Parece que siempre la poesía está latente, ¿qué relación existe, entonces, entre su vida y su obra? El libro *Anuario mínimo* representa de manera directa sus 50 años de vida cumplidos desde 1960 hasta 2010.

Una amiga leyó *Anuario mínimo* y me dijo: «Al parecer tu vida no es otra cosa que tu relación con el lenguaje». Y tenía razón: el lenguaje termina suplantando la vida hasta el punto de convertirse en ella. Hay un verso de Jorge Guillén que utiliza Javier Sologuren como

emblema de su obra: *Poesía: vida continua*. Yo creo que mi poesía es vida continua, que mi vida son mis libros.

Recuerdo un poema sobre la ciudad de Toulouse, concretamente el que habla de la *Carrière del Taur* en el libro *Mientras el lobo está*, como un pasado del que parece querer participar. ¿Esos pequeños viajes a Francia, Italia, México, tienen un rastro posible en su obra?

Es evidente que si no hubiera venido a Francia, no habría escrito ese poema. Los viajes nos enriquecen porque nos ofrecen la posibilidad de incluirnos en la historia de esos países. En el caso de *Escrito en Missoula*, por ejemplo, no se trata tanto de escribir *sobre* Missoula, sino de escribir *en* Missoula, de convertirla en una página por escribir.

En cuanto a su pertenencia a una tradición literaria, dice uno de sus poemas de *Anuario mínimo (1960-2010)*: «Un poema, si es realmente original, sabrá conducir a sus lectores hasta el origen mismo de la tradición literaria, un poema es el punto de partida de una tradición literaria, nunca su punto de llegada». ¿Qué relación tiene la poesía con la tradición?

Se trata de la interpretación de Ricardo Reis (el heterónimo más clásico de Pessoa), quien decía que en todo poema, por pequeño que sea, debe notarse que escribió Homero. Durante años creí que todo poema debía ser el receptáculo de una tradición, y que el poema debería devolver, como una radiografía, el proceso que define nuestra cultura. Hasta que un día me di cuenta de que lo que quería decir Reis era exactamente lo contrario. Mis alumnos me decían que ante algunos poemas se sentían muy intimidados, pensaban que para entenderlos era necesario poseer una multitud de referencias culturales e históricas, como si el poema fuera una monstruosa esfinge cuyas adivinanzas debían responder. Y ahí pensé en la frase de Ricardo Reis y les dije a mis alumnos que pensarán el poema como el punto de inicio de una tradición que les llevaría al conocimiento. De la misma forma que muchos poetas

desconocen lo que significa *lítóte* o *asíndeton* y aun así las usan, para el lector es necesario enfrentarse al poema de la manera más libre posible, y eso le conducirá hacia Homero. Es una cuestión de perspectiva, nada más.

¿Y cómo es su taller de escritura?, ¿cómo es su proceso después de tantos años y tantos poemarios publicados?

Es complicado responder esa pregunta. Ya que cada libro reclama su propia forma de escritura. Hay libros que demandan una disponibilidad diferente de la de los otros, y esa disponibilidad depende del momento que estás viviendo. Mi último libro, por ejemplo, ha sido escrito de una manera distinta, porque normalmente escribo en la mañana, y me ocurrió que –contra mi costumbre– algunos poemas reclamaban la noche. Incluso era capaz de levantarme a las tres de la madrugada porque se me había ocurrido la solución de un verso. Tal vez porque lo escribí durante un largo y penoso proceso de enfermedad, la idea de escribir contra la muerte dejó de tener un sentido metafórico para adquirir un sentido real.

Ah, y escribo directamente en la computadora, ya que mi caligrafía riñe con la inspiración; cuando esta aparece se va muy rápido, y la caligrafía me demora porque tiendo a hacer una letra muy dibujada. Nunca escribo a mano.

¿Ha llegado a escribir dos libros que conviven juntos?

Por lo general, escribo un solo libro que me deja, al terminarlo, un vacío del que resulta difícil reponerme. Pero he aprendido a ser paciente y a confiar en que algo vendrá después. Pero en los primeros años en Estados Unidos descubrí, para mi sorpresa, que estaba escribiendo poemas que no tenían que ver con otros. Generalmente escribo por ciclos, y los poemas responden a un mismo tono. Pero esa vez me di con la circunstancia de que –sin proponérmelo– estaba escribiendo tres libros de manera entrelazada, sin saber bien adónde iba todo aquello. Cuando lo tuve

claro, dejé que la cosa fluyera. Fue así como aparecieron *El equilibrista de Bayard Street*, *Breve historia de la música* y *Abecedario del agua*.

Esto no me volvió a ocurrir hasta el momento en que apareció la enfermedad a finales de 2011. Ahí se entrecruzaron dos libros que, en apariencia, no tenían nada que ver: las *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, donde cada poema es el discurso de un animal distinto; y otro libro cuyos poemas se relacionan con el modo en que mi mente y mi cuerpo reaccionaron ante la enfermedad... Pero debo reconocer que mi mente y mi cuerpo me hicieron olvidar la enfermedad mediante el recurso de darle voz a diversos animales, por lo que hay algo muy sutil que une esos dos proyectos.

De *Treinta y cinco lecciones de biología* me viene a la cabeza su otro libro centrado en los animales: *Coloquio de los animales*. No es común en la poesía actual, tan urbana, tanto interés por ellos.

El *Coloquio de los animales* es, como lo digo un poco en broma, mi zoológico de papel. Mi fascinación por los animales explica que desde mi primer libro hasta el último haya siempre esa presencia. Supongo que tiene que ver con el hecho de que nos hemos acercado a los animales como una proyección, es decir, transfiriéndoles nuestros miedos, nuestras virtudes, nuestros defectos, como si fueran objetos culturales. Pero la verdad es que los animales son indiferentes y pasan de eso. Por ejemplo, Aristóteles, un filósofo tan importante y decisivo para nuestra cultura, pensaba seriamente que el avestruz era el resultado de una cópula entre un gorrión y un camello. Aún hoy su nombre científico conserva ambos conceptos: *Struthio camelus*. ¿No crees que si el avestruz pudiera hablar (y, además, leer a Aristóteles) se quejaría de semejante error? Bueno, eso es lo que hacen las *Treinta y cinco lecciones de biología*.

Mi fascinación se debe a que nuestros mundos jamás se tocan. Se trata de universos paralelos: lo que ve un avestruz, un perro o un gato está mediatizado por lo que cada uno de ellos requiere para vivir, ni siquiera está unido con el de otros animales.

¿Y con cuáles se sentiría más identificado? Podría imaginarse que las aves tienen un lugar predominante en sus poemas.

En el último libro hay animales de todo tipo, no solo aves. Allí hay mamíferos, peces y también insectos. En Missoula, donde ahora vivo, se puede contemplar animales en estado natural. Missoula es una ciudad que sabe dialogar con la naturaleza: allí puedes ver manadas de ciervos cruzando la calle, osos que invaden jardines privados, hace poco vi un castor en la orilla del río. Los animales conviven contigo, pero –como ya te dije– viven en mundos paralelos. En las noches uno puede sentir la presencia de esos animales, su muda cercanía. En Lima eso no ocurre.

Como si la naturaleza de Missoula tuviera esa música que sí ha escuchado.

Sí, es una cosa especial. En las otras ciudades hay animales adaptados a ese lugar, pero son los de siempre: perros, gatos, ratas, las cucarachas de siempre.





Mi ojo es clásico, mi oreja vanguardista*

Por Alonso Almenara

Conversamos con el destacado poeta Eduardo Chirinos a propósito de sus más recientes proyectos, aprovechando su actual estadía en Lima. Hablamos de música, de poesía peruana, de los años de formación del poeta, y también de la escritura frente a la enfermedad.

Me gustaría que empecemos hablando de su relación con la poesía peruana, con la tradición local. Chirinos es «un poeta del 80» en el discurso más plano de la crítica local. ¿Esto significa algo para usted? Es decir, ¿cómo se relaciona con esa historia, con otros poetas de su generación, como Mazzotti, De Ramos, Santiváñez, etc.?

Cuando empecé a leer y a escribir poesía, te hablo de cuando tenía entre 17 y 18 años, era muy consciente del enorme peso de la tradición poética peruana: admiraba a Vallejo, a Eguren, a Westphalen, a Moro, a Eielson, y saberlos cercanos me generaba orgullo, pero también un poco de ansiedad. Pero tú mencionaste la palabra *local* y pienso que lo local en poesía está dado básicamente por la lengua. Es decir, existe una tradición peruana en la medida en que es el asidero más cercano que tienes, pero hablar de poesía cubana, argentina o chilena, cuando

* Entrevista publicada en *LaMula.pe* [Página web] el 6 de julio de 2014. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/06/entrevista-a-eduardo-chirinos/alonsoalmenara/>

somos usuarios de la misma lengua, suena un poquito provinciano. Poco a poco, te vas dando cuenta de que tu patria es muy amplia y que, en términos de afinidades electivas, hay autores «extranjeros» como José Emilio Pacheco, Juan Sánchez Peláez, Gonzalo Rojas, que forman parte de tu propia localidad, más allá de las diferencias que imponen los pasaportes.

Por otro lado, es indispensable recordar que en el proceso formativo hubo gente de tu misma edad que, por diversas razones, decidió dedicarse a escribir poesía. Porque ¿qué tipo de elección tan extraña es esa de escribir poemas en un país tan ingrato con la poesía y con el arte, en general, como el Perú? Cuando descubres que hay gente que comparte tus mismas timideces, tus mismas esperanzas, tus mismos problemas, eso crea esa cosa de camaradería, de amistad que permite seguir juntos una ruta, aunque nadie sepa con claridad adónde los va a conducir. Para mí, por ejemplo, fue muy importante haber conocido a José Antonio Mazzotti. Él era estudiante de lingüística en la Católica y de literatura en San Marcos; gracias a él la distancia entre esas dos universidades se desvaneció: en esa época hubo muchos recitales, revistas y conciertos donde todos compartíamos el mismo espacio, y eso fue muy estimulante. En 1980, José Antonio ganó los juegos florales de San Marcos y yo los de la Católica; eso no solamente tuvo un valor simbólico, sino también práctico: parte del premio que le dieron a José Antonio fue un viaje a Cuba que le permitió traer en sus maletas a autores que muchos de nosotros no conocíamos (piensa en lo pauperizadas que eran las librerías de esos años...). Me refiero a poetas como Eliseo Diego, Rogelio Nogueras, Juan Gelman, Fayad Jamís, que circulaban en ediciones de Casa de las Américas. Al poco tiempo, yo me fui a España con una beca y estuve allí los años 1986 y 1987. ¿Qué traje en mis maletas? Traducciones de poetas novedosos para mí, como Cavafis, Apollinaire, Cernuda y Pessoa; pero también hispanoamericanos que aquí los más jóvenes no conocían, como Gonzalo Rojas, Juan Sánchez Peláez, José Emilio Pacheco, que di

a conocer en los talleres de creación literaria de la Universidad Católica. Ahora nadie habla de ellos como si fueran extranjeros, pero en esa época sí que lo eran.

Todo eso no quiere decir que haya una suerte de comunidad de escritura en los llamados poetas de los ochenta. La hay en el sentido de que compartimos los mismos hechos, vivimos la misma historia, compartimos las mismas coordenadas sociales que nos afectaron: el terrorismo, el gobierno de Alan García, todas esas cosas que definitivamente te marcan como persona literaria y como persona social, aunque sea un poco absurdo hacer esa distinción. Pero resulta importante destacar algo que para mí ha sido esencial: la dispersión discursiva que hubo en esa época (y que se manifiesta en el hecho de que los lenguajes poéticos de, pongamos por caso, Roger Santiváñez, Jorge Frisancho, Domingo de Ramos o Rossella di Paolo sean tan distintos) es correlativa a la dispersión social que vivía el Perú en esa época, lo que hizo que cada uno tomara caminos distintos. Pero, bueno, el tiempo se encargará de evaluar qué pasará con el fragmento de tradición al que pertenecemos.

Últimamente hay una especie de decantamiento hacia un tipo de escritura más barroca, más cerebral, donde Montalbetti y Lauer han pasado a ser figuras centrales. Usted está asociado con una forma lírica más cercana al conversacionalismo clásico, y en ese sentido tal vez sea más cercano a Watanabe. ¿Usted lo ve así o cree que su trabajo más reciente va en otra dirección?

Para comenzar, pienso que es discutible que Montalbetti sea barroco (o «neobarroco») y Watanabe conversacional o clásico: si uno explora los límites del lenguaje, el otro explora los límites de lo precisamente dicho y de su propia contención. Ambas opciones son legítimas y responden a un tono que han desarrollado, más allá de una supuesta actitud vanguardista y otra conservadora. Las dos opciones me interesan porque responden con honestidad a sus propios sistemas creativos.

Respecto a la «asociación» a la que aludes, cabría preguntarse a cuál de mis libros se refiere, lo que es un modo de preguntarse a cuál rivalidad me inscribo. En *Anuario mínimo*, tengo una frase que define mi postura frente a esa situación: «Mi ojo es clásico, mi oreja es vanguardista». Eso no solo tiene que ver con una cuestión simbólica, sino también biológica: yo no escucho bien. Para mí, los ruidos del mundo tienen que ser cuidadosamente filtrados para poder encontrarles una música, un ritmo. Hace poco conversaba con un poeta mexicano simpatizante de la onda neobarroca, y él me hablaba acerca de su necesidad de escribir mal: «Me he propuesto como programa escribir mal, asaltar el oído, hacer que las expectativas auditivas de mis lectores se vean burladas permanentemente». Entiendo que detrás de esa propuesta está la invención de un nuevo ritmo, una intención cercana, quizá, a lo que quisieron hacer Arnold Schoenberg y los dodecafonistas con esas composiciones en apariencia estridentes, sorprendentes por su atonalidad y por su negación de lo que entendemos clásicamente por melodía. Pero lo curioso, en mi caso, es que eso a lo que ellos quieren llegar consciente y cerebralmente es el modo en que yo escucho habitualmente el mundo. Desde chico tuve ese problema; podría decirte, entonces, que mi oído es naturalmente «neobarroco», porque escucha de modo permanente esa estridencia, porque vive negando el sentido lógico de las palabras, la secuencia lineal del discurso. Entonces, mi trabajo consiste en traducir esa disonancia incomprensible a una consonancia expresiva que, además, logre entender... aunque sepa de antemano que se trata de una tarea imposible. Vivo asediado por ese trabajo, pero gracias a él puedo cultivar libremente mis propias fantasías y mis propias imágenes. Tal vez por esa razón mi poesía es muy visual y a la vez conceptual. El poema es un ojo que mira, un oído que escucha, un pulmón que respira, una mente que piensa. ¿Eso es clásico, es vanguardista, es neobarroco? Mira, me tiene sin cuidado.

Usted ha mencionado un tema que a mí me interesa mucho: Schoenberg, la atonalidad y la música dodecafónica, así que voy a aprovechar la ocasión para preguntarle: ¿hasta qué punto se siente influenciado por la música moderna?

«Hombre soy, y nada de lo que es humano me es ajeno». Esa frase de Plauto podría reelaborarla de este modo: «Escribo poemas y nada de lo que es humano me es ajeno». Con eso quiero decirte que la poesía no solo se nutre de las preocupaciones por la poesía. Un poeta es, básicamente, una persona sensible a todo lo que ocurre a su alrededor. Y eso que ocurre, más que una influencia, es lo que te construye como ser humano: está el cine, la política, la religión, el arte, la ciencia y, por supuesto, la música. En mi caso, la música tiene un valor muy importante, entre otras razones porque no puedo escribir sin música, porque lo que me distrae y me perturba a la hora de escribir son los silencios del mundo. Siempre he escrito con música, no solo con música clásica, sino también con *rock*, cualquier cosa que no sean canciones en español, porque eso sí me distraería un poco, por la letra. Me preguntas por mi relación con la música y mira, aunque suene a lugar común, pienso que la poesía es esencialmente música. ¿A qué me refiero con eso? Tal vez la única manera de contestar esa pregunta sea comparando el acto de escribir poesía con el acto de escribir en prosa. Normalmente, la prosa empieza con una idea, esa idea la desarrollas encontrándole palabras y esas palabras tienes que organizarlas de acuerdo con un ritmo. En la poesía, el proceso ocurre al revés, al menos en mi caso es al revés: hay ciertas situaciones, ciertas personas, ciertas películas que generan una música, un ritmo. Y ese ritmo es obsesivo, te persigue. Lo que demanda, lo que exige ese ritmo, son palabras. Entonces, hay que darle palabras a ese ritmo, y lo que llega más tarde son las ideas. Con eso no quiero decirte que la poesía no sea cerebral, lo cerebral viene después.

Me decía que el hecho de no escuchar bien ha determinado, de cierta forma, su producción. Usted ha escrito también un ensayo sobre el silencio en la poesía latinoamericana. Entonces, me preguntaba cuál era el lugar o la relación entre su escritura y la experiencia del cuerpo como objeto material. Eso es algo que usted ha explorado en otros momentos como en *Recuerda, cuerpo* o en *Humo de incendios lejanos*, pero que quizá se ha vuelto algo más central en tiempos recientes en su obra.

Bueno, tu pregunta apunta a dos cosas: al tema del silencio y al tema del cuerpo. Son dos cosas que solo en apariencia se encuentran desligadas. Tal vez sea interesante comenzar con una frase que leí alguna vez en los viejos tratados de medicina: «La salud es el silencio de los órganos». ¿Cuáles son las consecuencias de pensar de este modo? Muy simple: que cuando los órganos «hablan» es porque están enfermos. Eso nos conduce a pensar en el silencio como la salud de los órganos y en el lenguaje como enfermedad. No debemos olvidar que cualquier actividad artística tiene como herramienta de trabajo la materia, y que esa materia tan sujeta a la enfermedad y al deterioro (el lienzo, los pigmentos, la piedra, el papel, la tinta, etc.) es precisamente la base sobre la que se construyen universos imaginarios destinados a la precepción visual. Más allá de la necesidad de preservar la obra de arte, la prohibición de los museos acerca de no tocar tiene que ver con sancionar aquello que escape del privilegio de la vista: la esencia de la imagen es pertenecer al mundo del imaginario, y tocarlas equivale a devolverlas a su condición de objeto, a su condición de cuerpo, de materia. No debemos olvidar que la palabra *materia* tiene su origen etimológico en *madre*: lo esencial femenino es la materialidad que, como lo recuerda Víctor Stoichita, queremos tocar y que tocó Pigmalión convirtiendo su obra en la mujer deseada. Ahora bien, ¿cómo se da eso en poesía? Solemos creer que el poema es un objeto destinado al goce intelectual y

afectivo, pero olvidamos su condición material, el cuerpo en el que se inscribe, y ese cuerpo es el papel (o cualquier material en el queelijamos inscribir los signos). Incluso en el poema oral, las palabras se inscriben en un silencio sin el cual no podrían recortarse. Creer que el silencio desaparece cuando aparece el poema es creer que el papel desaparece cuando escribimos o cuando leemos, y la materia siempre insiste. Esto me recuerda una reflexión de Žižek basada en una idea del joven Schelling, que dice que lo contrario a la existencia no es la no-existencia, sino la insistencia. Cuando leemos un poema, el papel insiste, el pocillo de tinta insiste, el cartón insiste, la pared en la que dibujamos los grafitis insiste; insiste el silencio, el silencio no desaparece.

¿Impacta también la enfermedad en la escritura?

Si retomamos aquella frase que dice: «La salud es el silencio de los órganos», puedo decir que me ha tocado en los últimos dos años escuchar en voz muy alta a mi propio cuerpo. No voy a hablar acerca de las particularidades de la enfermedad, pues más que un impacto se trató de un redescubrimiento, sobre todo porque la enfermedad admitió la presencia de un inquilino que no esperaba dentro de mi cuerpo. Y lo que hizo ese inquilino fue desbaratar mi biblioteca, desordenarla, dejar en el piso los libros abiertos en páginas de poemas que yo creía olvidados. La enfermedad ha reactivado de modo muy arbitrario el recuerdo de viejas lecturas. Eso ha sido muy extraño, en el sentido literal de extrañamiento de la propia concepción que tenía de mí mismo como lector y escritor. Por otro lado, la enfermedad hace que, de alguna manera, ese extrañamiento funcione en términos de un querer olvidarse de uno, olvidarse de lo que está pasando y no regodearse en la enfermedad como un chantaje emocional. No solo con relación a ti mismo, sino con relación a las personas que te rodean, en términos familiares y con relación a tus lectores: ¿cómo hablar de la enfermedad –que es lo que más te afecta en términos emocionales y culturales–,

sin chantajearte a ti mismo, a tu lector, a tu familia? La solución, como siempre, no fue voluntaria ni siquiera meditada: estando aquí, en cama, alejado de mi esposa, sin fuerzas para levantarme, con todo el tiempo del mundo para trabajar, pero sin la disponibilidad física para hacerlo, empecé a escribir en los huecos que tenía. Empecé a escribir, por ejemplo, cuentos para niños donde el personaje era una niña de 12 años que narra su primer viaje a las líneas de Nasca, o un niño de 7 a quien no le gustaban los libros. Luego me sorprendí escribiendo una serie de poemas donde los hablantes no eran seres humanos, sino animales. Se trata de *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, donde cada animal se queja de que los seres humanos los perciban como objetos culturales, que es precisamente el modo en que los percibimos a través de las fábulas. Aquí el desorden activó lecturas que me han gustado desde niño: textos de biología, de zoología, de antropología, de viajes, etc. Fue una maravilla revisar esas lecturas y ponerme en la piel de estos animales, ponerme en la piel del pájaro dodo, del ornitorrinco, de la vicuña e incluso de la garrapata y de la hormiga león. Y fue divertido, no en el sentido de «pasarla bien» que le atribuimos normalmente a esa palabra, sino en el sentido de dar otra versión de mí mismo, que es aquello que propicia la enfermedad. Poco a poco, me di cuenta de que escribir cuentos para niños o poemas donde me ponía en la piel de distintos animales era una manera de esconderme detrás de la cortina y ceder la voz, pero a través de un tono que solo podía ser mío gracias a la enfermedad.

Ahora, con el tiempo sí escribí un poemario largo que acaba de ser publicado en España, que tiene que ver con la enfermedad como insistencia. No se trata de hablar de la enfermedad, sino más bien de ver cómo la enfermedad se apoderó de mí como un inquilino. El libro acaba de salir en España y probablemente salga publicado aquí en diciembre. Se llama *Medicinas para quebrantamientos del halcón*.

¿De dónde viene el título?

Viene del último capítulo del *Libro de la caza de las aves*, un libro medieval español de Pero López de Ayala. ¿Quién fue Pero López de Ayala? Es un noble español que participó en el cerco de Lisboa, en la guerra entre España y Portugal. En este cerco, López de Ayala fue tomado prisionero y conducido a una cárcel en las afueras de Lisboa. Este tipo, en vez de escribir (porque él era un escritor) sobre su circunstancia como prisionero –estuvo tres años prisionero mientras esperaba que viniera el rescate desde Madrid–, escribe un libro maravilloso, un tratado de cetrería, de la caza con halcones.

Imagino que usted se sintió relacionado inmediatamente con este personaje.

Exacto, pero el vínculo no se dio en términos autobiográficos, sino simbólicos y afectivos. Lo que nos unía era sobre todo el último capítulo del libro, que trata sobre las enfermedades del halcón y las medicinas necesarias para curarlo. En esa parte incluye un listado maravilloso que se llama precisamente «Medicinas para quebrantamientos del halcón», que es el título de mi libro y el título del último poema.

Ahora, usted empezó a escribir libros para niños antes, ¿verdad? Tengo entendido que usted no tiene hijos. ¿Qué le interesa en el género de la literatura infantil?

En una escena memorable de una película sobre la vida de J. M. Barrie, el autor de *Peter Pan*, una niña muy pequeña le pregunta: «¿Y tú, por qué no tienes hijos?», y Barrie le contesta: «Porque los niños no tienen niños».

Yo me llevo muy bien con los niños, pero los miro no como seres disciplinables y educables, sino como pares: se me trepan a la cabeza, me piden que les cuente historias, que les haga dibujos... Para mí sería muy complicado tener que ponerme en la situación de educar y disciplinar. Entiendo que un padre debe ser amigo de sus hijos, pero

no debe olvidar su función de padre, porque un niño necesita modelos y ese modelo debe ser lo suficientemente sólido (con sus errores, por supuesto, porque, claro, un padre no puede ser perfecto). Yo creo que sería un buen padre, pero a costa de un esfuerzo en el que no sé si lo traicionaría a él o me traicionaría a mí. La única manera de saberlo hubiera sido teniéndolos, pero, la verdad, prefiero no experimentarlo.

Ha publicado recientemente colecciones de ensayos periodísticos, literarios. ¿Esta es una actividad que reconoce como parte de su obra o son producciones más coyunturales?

Tanto los poemas como los libros para niños, los ensayos y las traducciones forman parte de un todo; quiero decirte que descreo tanto de las llamadas «producciones coyunturales» como de la supuesta esquizofrenia creativa. Yo no considero que mis actividades «extrapoéticas» (señaladamente la universitaria y la periodística) me alejen de la poesía. Más bien es un acercamiento, otro acercamiento. Sospecho que tu pregunta tiene que ver con el hecho de que en la tradición peruana sean raros los casos de los poetas que también escriben ensayos, novelas, cuentos, o que también hacen cosas para niños. Ese *también* implica el esfuerzo que significa entrar al camerino y cambiarse de camiseta. Yo no lo creo así, lo veo como una totalidad que forma parte de tu manera de ser en el mundo.

Hablando de eso, ¿cómo ve usted la situación del comentario cultural, de la crítica periodística, en el Perú hoy en día?

Mira, como voy y vengo al Perú muy seguido, puedo ver ciertas cosas que podrían ser alarmantes si no fuera por el hecho de que la continuidad en la escritura de la poesía, en general, no se ha perdido. Los jóvenes siguen escribiendo y la preocupación por la poesía va a seguir; el problema, más que eso, está en los medios que difunden este interés. Veo en la prensa una banalización, una suerte de desperdicio. Yo creo que, tal como hace veinte, cuarenta, cincuenta o cien años, hay personas muy valiosas que reflexionan sobre la poesía; lo que no hay son canales

que difundan adecuadamente esa reflexión. En los años ochenta, por ejemplo, cuando empecé a escribir poesía y a preocuparme por ella, toqué la puerta de los únicos dos espacios laborales que se ofrecían: la docencia y el periodismo. Empecé a trabajar en *La Prensa*, un periódico muy conservador que tenía un suplemento que dedicaba a la poesía dos y a veces hasta tres páginas. No había ningún tipo de censura, se publicaban los poemas que querías, no había ningún problema. Ahora en los periódicos más progresistas no hay ni una página, todo se limita a pequeñas reseñas que forzosamente tienen que ser muy ligeras... Por supuesto que ahora se ofrecen otras alternativas: las redes sociales, el Facebook, la aparición de proyectos como La Mula cubren esos espacios. Pero, con todo, yo siento que la producción literaria siempre está por encima de lo que se pueda comentar sobre ella.

¿Qué rescata de la producción local más nueva, si es que rescata algo de lo que están haciendo los poetas peruanos más recientes?

Curiosa la palabra *rescatar*, es como si toda la poesía peruana reciente estuviera en un naufragio y fuera necesario recoger los restos que han logrado sobrevivir... Ahora se están haciendo cosas muy interesantes. Podría mencionarte toda esa radicalización de la dispersión discursiva que empezó en los ochenta, a la que se suma esa voluntad de seguir inscribiéndose en la tradición peruana, pero negándola. Lo que yo observo en la poesía más reciente es una necesidad, muy justa y muy legítima, de darle la espalda a la tradición peruana. Es el proyecto de poetas como Diego Otero, Jerónimo Pimentel, Victoria Guerrero, Andrea Cabel o Martín Rodríguez-Gaona, quienes al hacer algo radicalmente novedoso están dejando hablar en voz alta a la insistencia de la tradición. En ellos la tradición peruana existe, pero como insistencia, o, si quieres, como síntoma, y eso me parece lo más valioso porque creo que los mejores poetas son aquellos que están, como Rimbaud, podridos de literatura.

Usted es, probablemente, el poeta peruano que publica más fuera del Perú. ¿Siente que ha sido distinta la mirada sobre su obra en otras partes?

Esas perspectivas son distintas porque, en principio, leer a un poeta peruano es, primero, situarlo en su casillero generacional, luego en su casillero nacional, luego en el hispanoamericano... ¿Pero cómo se vincula tu discurso con un discurso más amplio, que es el discurso de la lengua? Cuando leo reseñas sobre algún libro que he publicado en el Perú, siempre se empieza por esa pauta metodológica. Entonces, me resulta interesante cuando escriben sobre un poeta peruano desde España (o desde cualquier otro país), pues allí esos casilleros no existen, o usan casilleros distintos. Te adscriben al lenguaje de autores que uno no conoce, y ahí es cuando uno se da cuenta de que los poetas no se ponen de acuerdo, sino que, al pertenecer a una misma lengua en determinado contexto histórico, las respuestas terminan siendo parecidas, aunque los tonos y lenguajes sean distintos. Eso siempre es enriquecedor.

Por otra parte, escribir y publicar fuera del Perú no te aparta necesariamente del Perú. Yo sigo escribiendo en el español que aprendí en el Perú, y si la tradición sigue insistiendo es precisamente porque el horizonte se ha ampliado.





Para protegerme de los silencios del mundo*

Por María Jiménez Garcerán

El poemario *Breve historia de la música* (2001) de Eduardo Chirinos propone un repaso de este arte desde la Edad Media hasta el siglo XX y convierte las diferentes piezas en un objeto inspirador. Pero no queda ahí su amor por este arte: el poeta reconoce en *Anuario mínimo* (2012) que su poesía «empieza con una música, a esa música le siguen palabras, y a esas palabras, una idea». Interesada sobre todo en la ubicación de aquel poemario en el conjunto de su obra, hice llegar a Eduardo Chirinos estas preguntas, a las que contestó con la mayor amabilidad y disposición. Con sus respuestas podemos descubrir no solo a la enorme persona que ya intuimos al leer su poesía, sino también su excepcional gusto musical.

Usted afirma que para escribir su poesía surge primero como una música, con la que llega a las palabras y luego a las ideas. Se me ocurre que, visto así, ¿la *Breve historia de la música* sería una obra de las que llaman «metapoéticas», donde explicita su proceso de

* Entrevista en *Una breve historia de la música en los versos de Eduardo Chirinos* (Tesis de grado, Facultad de Letras, Universidad de Murcia. España, 2015), pp. 85-87.

creación cuando da al lector la posibilidad de escuchar la música y estudiar su historia?

Tu pregunta es inquietante porque toca un aspecto esencial en mi proceso creativo: si considero la música como invocadora (y diría aun: como ordenadora) de aquellas palabras que van a constituir el poema, se entiende que se trata de una música silenciosa (perdóname el oxímoron) que se desprende de un objeto, una persona, una lectura, cualquier experiencia que, de puro obsesiva, no dejará de reclamarme palabras. Ahora bien, qué pasa cuando dicha experiencia es la música histórica, es decir, aquella que reconocemos porque forma parte de nuestro sistema cultural: ¿estaríamos frente a una música silenciosa que se desprende de otra música? De ser así estaríamos, más que ante una «metapoética», ante una «metamúsica», lo que significaría reconocer (como lo reconozco en este momento) que hay piezas musicales que desprenden una música y otras que no.

Pero hay más. Suelo escribir con música (alterno la música llamada clásica con el *rock*, a veces con el *rock* más agresivo) y no para dejarme llevar por su ritmo, sino para protegerme de los silencios del mundo. Me distraigo mucho con los silencios del mundo, y la música funciona como un sonoro manto protector. Una vez se me ocurrió saber lo que pasaría si me dejara llevar por el ritmo, las imágenes, los colores y las historias de esas piezas. Así fue como nació *Breve historia de la música*. Y fue necesaria tu pregunta para que advirtiera en esa experiencia (que me tomó seis años) la declaración particular de una poética.

En una conferencia compartida con el musicólogo Antonio Gallego, José Hierro se reconoce músico frustrado. Él también explica que su poesía surge a partir de una música. ¿Alguna vez ha intentado expresar esa música con sonidos, a través de un instrumento? ¿Se ha probado como compositor o como intérprete?

No, nunca. Y esa es, para mí, una frustración tan grande como la de no expresarme por medio de la pintura, a la que soy tan afecto. Para colmo de males, tengo un defecto auditivo que me impide escuchar los sonidos agudos (y algunos graves), lo que crea un efecto de distorsión que, bien mirado, me resulta muy útil para la creación literaria.

Su libro *Breve historia de la música* supone un ejercicio de selección. ¿De qué autor o época habría escrito más poemas? Y, además, se ha ceñido a la que habitualmente llamamos música clásica. ¿Qué ha dejado fuera?

Toda selección es un ejercicio de nostalgia, y la secreta esperanza de que el lector lea y escuche en los vacíos las huellas de lo no seleccionado. Muchas obras valen precisamente por esa «incompletitud», que reclama de los lectores esa disposición que, de algún modo, los convierte en autores. A veces una obra vale más por lo que se dejó fuera que por aquello que decidió incluir. Pero ocurre que los poemas que he escrito sobre música no están restringidos a *Breve historia de la música*: en mis otros libros aparecen como parte de un entramado que no admite necesariamente una unidad temática.

Pongámonos ahora en el papel del director artístico. ¿Qué tres obras seleccionaría para programar un concierto?

Me gusta mucho esa pregunta, pues siempre quise ir a un buen concierto donde pudiera escuchar *El mar* de Debussy, las piezas breves de *El espejo musical de la virtud* de Erasmus Widmann y *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns.

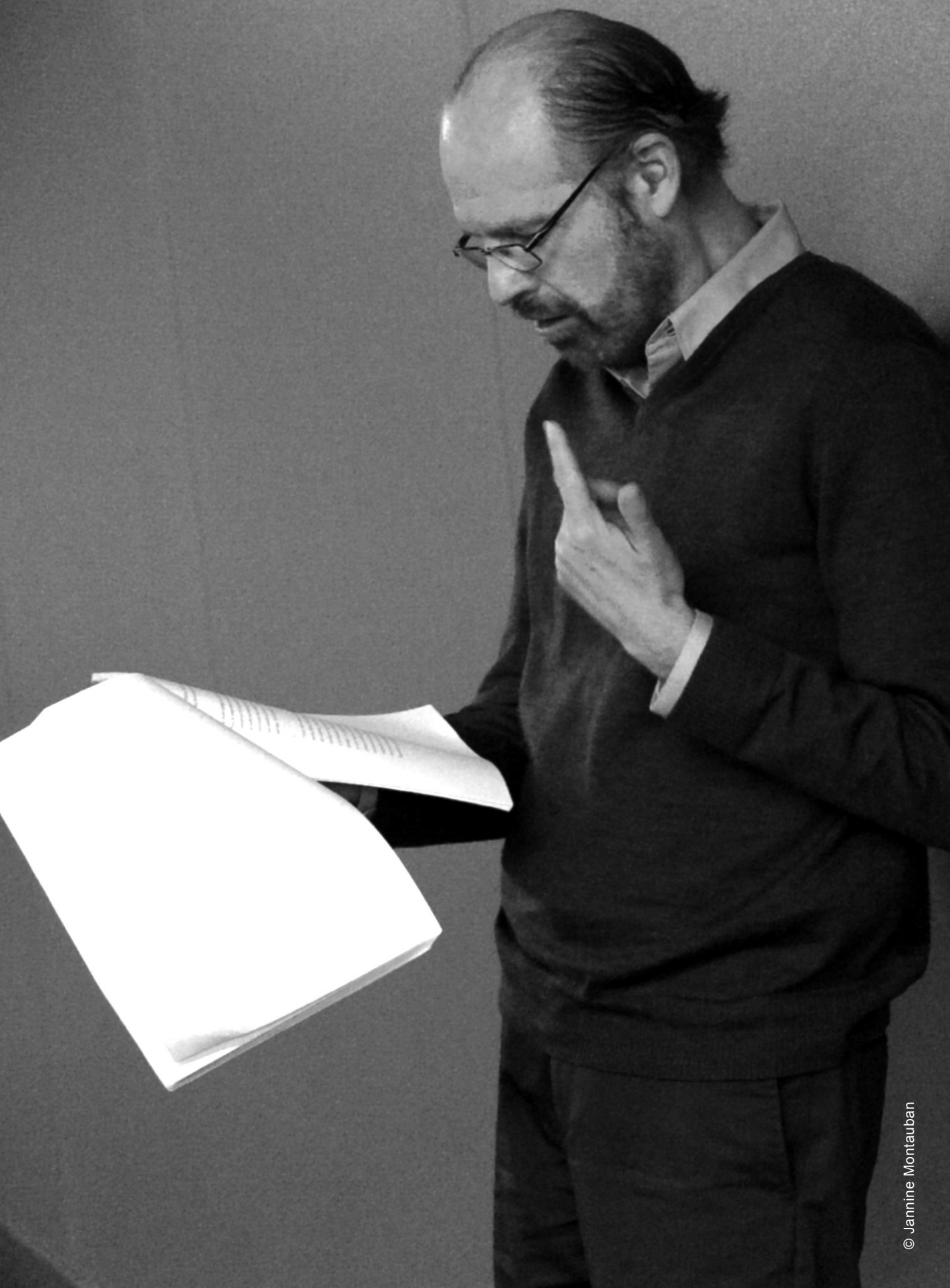
De igual forma que usted ha escrito poesía basándose en la música de otros, ¿le gustaría que se compusiera música inspirada en su poesía? ¿Cómo sería esa música?

¿Música inspirada en mi poesía? Como no suelo recurrir a estrofas métricas convencionales, sería algo muy difícil para quien quiera

intentarlo. Ojalá alguien asuma algún día el reto de hacerlo, pues me encantaría saber cómo sería esa música.

Y por último: no solo hay música. En sus poemas hay arquitectura, hay baile, hay pintura, hay libros... ¿Es la poesía el arte que todos envidian porque, además de tener estructura y musicalidad, puede referirse directamente al mundo?

Entre los artistas, las envidias suelen ser recíprocas: el músico envidia la plasticidad material del pintor, el pintor la direccionalidad «abstracta» de la música. Y el poeta envidia ambas cosas. Pero ocurre que quien sabe escuchar música es capaz de escuchar sus colores, y quien sabe mirar pinturas es capaz de mirar su música. Esa alianza entre escuchar y mirar se da en la poesía: leer un poema es saber mirarlo y –sobre todo– saber escucharlo. Lo he dicho alguna vez: un poema es un ojo que mira, un oído que escucha, una mente que piensa.





Es raro que los libros de poesía nazcan de una idea*

Por José Carlos Picón

El poeta Eduardo Chirinos (Lima, 1960) vive en Missoula y se desempeña como profesor de literatura en la Universidad de Montana (Estados Unidos). Formó parte del grupo Tres Tristes Tigres, junto con Raúl Mendizábal y José Antonio Mazzotti. Ahora presenta dos nuevos libros: *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (Paracaídas Editores, 2015) y *Siete días para la eternidad (Homenaje a Odysseas Elytis)* (Librería Sur Editores, 2015).

Sobre *Treinta y cinco lecciones de biología*

En *Treinta y cinco lecciones de biología* entregas un muestrario de seres que viven o vivieron, ¿te remites a una tradición en ese sentido? ¿A los bestiarios medievales o a Apollinaire, por ejemplo? ¿Pensaste en *Historia natural* de Plinio el Viejo? Incluso parece que las ilustraciones refuerzan esta idea.

Los bestiarios, tanto los modernos como los medievales, me han atraído desde siempre; tanto que forman parte constitutiva de lecturas que se remontan a la infancia. Por eso es perfectamente natural que se hagan

* Entrevista publicada en *El Comercio* [Sección Luces] el 16 de agosto de 2015, p. 8.

presentes en estas treinta y cinco lecciones: desde los bestiarios infantiles en verso, pasando por el bestiario de Oxford y el *Bestiario divino* de Guillaume le Clerc, hasta los más modernos de Apollinaire, ilustrado por Raoul Dufy, y de Borges. Pero no solamente están los bestiarios. También se hacen presentes otras lecturas igualmente decisivas y frecuentadas: fábulas, mitos, cómics, textos de zoología como los de Von Uexküll y Richard Dawkins, textos de divulgación científica como los de *National Geographic*, de filosofía como los de Giorgio Agamben.

A diferencia de composiciones de este tipo donde se utilizan las figuras de animales como metáforas, aquí relatas la historia propia, la voz encarna al ser que habla, al animal, ¿verdad?

Lo has captado muy bien. En las fábulas tradicionales, los animales no son más que la pantalla simbólica donde proyectamos nuestros vicios, defectos y virtudes. De ese modo les atribuimos ciertas características con las que los definimos para siempre, ya sabes: el perro fiel, la ardilla superficial, la cigarra ociosa, sin darnos cuenta de que los animales están fuera de esas coordenadas valorativas y que, en realidad, no hacemos otra cosa que definirnos a nosotros mismos. Lo que me interesaba era darle al animal la oportunidad de que hablara en primera persona desde su propio espacio.

Hay experiencias que podrían rastrearse como antecedentes –por ejemplo, los mencionados antes–, pero es poco común en nuestro medio una «historia natural», ¿hacia dónde diriges tu propuesta?

Al proponer la ficción de un animal que habla desde su propio espacio acerca de sus particulares circunstancias, no solamente lo estamos escuchando, también nos ofrece la oportunidad de redescubrirlo. Me interesa que veamos al animal como si lo viéramos por primera vez.

¿Hay un llamado de atención contra el desprecio por la vida o la falta de sensibilidad ante la misma?

Esa es una consecuencia a la que me gustaría que llegaran los lectores. Si tú, como lector, lo has percibido, eso me basta.

Los textos de *Treinta y cinco...* provienen y están dirigidos hacia lo más esencial de la existencia, representada por las distintas especies que mencionas. ¿Te remontas a un tiempo remoto o esencial?

Todos sabemos de la existencia de una suerte de Edad de Oro, cuando el hombre y el animal compartían el mismo lenguaje. Tal vez los mitos y las fábulas tradicionales, más allá de su función pedagógica, sean el recuerdo residual de aquella época a la que sería ilusorio volver. Ahora bien, que sea ilusorio no elimina los deseos de restauración, siempre y cuando sea desde una perspectiva contemporánea. La ecología es una de ellas, la conciencia de que la pérdida de muchas especies animales no debe responder a una piedad pasajera, sino que obedece a un entramado muy complejo que compromete nuestra supervivencia como seres humanos.

Por otro lado, las tres crónicas relatan el fin de distintas eras. ¿Vuelve aquí a tocarse el tema de los ciclos vitales, del origen del mundo y las transformaciones del mismo? ¿Hacia dónde se dirige esa búsqueda, de haberla?

¿Hacia dónde se dirige esa búsqueda? No lo sé exactamente. Lo único que puedo decirte es mi fascinación por la capacidad de supervivencia y reafirmación del planeta en que vivimos. Tal vez el hecho de haber escrito esas tres crónicas (y el resto del libro) en un periodo muy doloroso de enfermedad haya reafirmado sutilmente mi propio deseo de supervivencia, de acceder a un nuevo ciclo.

¿Cómo nace la idea de este libro? ¿Cuál fue el detonante y cómo lo fuiste trabajando?

Muy raramente los libros de poesía, incluso los más «programáticos», nacen con una idea. Simplemente escuchas la música que se desprende de alguna experiencia, y, si esa música es obsesiva, inevitablemente

reclamará palabras. Las ideas vienen después. En este caso, fue la lectura del capítulo que el zoólogo inglés Richard Dawkins le dedica al pájaro dodo en su libro *El cuento del antepasado*. Saber por medio de pruebas moleculares que ese pájaro, ahora extinguido, estaba emparentado con la paloma de Nicobar fue suficiente para olfatear toda la poesía que empapaba ese descubrimiento. Entonces empezó el coro de reclamos: el avestruz, el tiburón de Groenlandia, el correcaminos, el perezoso y una serie de animales no dejaron de exigir su presencia.

Sobre Siete días para la eternidad

De otro lado, en *Siete días para la eternidad* emprendes un diálogo no solo con Elytis, sino también con otros poetas como Neruda, Eliot, Seferis, De Acuña, que vas incorporando en tus composiciones... ¿Por qué los elegiste?

Porque en el proceso de composición, cada día de la semana imantaba el recuerdo afectivo de poemas relacionados con ellos. Una de las cosas más maravillosas de escribir poesía es el modo en que se activa tu sistema de lecturas: es imposible escribir sobre el lunes sin escuchar la voz de Neruda diciendo en «Walking Around»: «El día lunes arde como el petróleo», sobre el martes sin recordar el soneto de De Acuña que empieza: «Jamás pudo quitarme el fiero Marte», sobre el miércoles sin la música de Eliot en «Ash Wednesday», o el poema «Jueves» de *Notas para una semana* de Seferis. No es, entonces, que yo los haya escogido; fueron ellos quienes eligieron estar allí.

Sostienes que en ese sentido el homenaje, que parte del poema de Elytis, es un retorno a lo mítico. ¿Cuestionas esa posibilidad? ¿La tratas de «demostrar»?

No la cuestiono. La percibo, sí, con un poco de nostalgia y la acepto sin ninguna clase de conflicto. Ya sabemos que los tiempos que corren no son complacientes con el mito ni con la religión, pero ellos siguen actuando soterradamente en nuestro ser social, como si

esperaran pacientemente su momento de reaparición. Y esta se da en la obra de algunos poetas. Eso fue lo que más me impresionó del poema de Elytis, que leí por primera vez hace casi treinta años. En todo ese tiempo quise entablar un diálogo con esa mirada mítica, pero no sabía cómo, tal vez porque carecía de ella, tal vez porque no me sentía preparado. Al releer ese poema años después, me di cuenta de que el homenaje podía hacerse desde esa carencia, que «las palabras que magnetizan el infinito» son también las palabras que desde nuestro presente magnetizan el pasado con el futuro, conciliando lo mítico con nuestras expectativas de porvenir.

¿Por qué elegiste este poema de Elytis?

En poesía es difícil decidir quién elige a quién. Como te lo comentaba hace un momento, leí por primera vez ese poema hace casi treinta años en la traducción española del mexicano Jaime García Terrés, y desde entonces su música me ha perseguido con particular insistencia. En mi última visita a Lima recuperé el libro y volví a leerlo. Sentir que en una sola página Elytis fuera capaz de sugerir un correlato entre la creación del mundo y la creación del poema, que fuera capaz de incorporar elementos míticos y que, además, estos se adecuaran con toda naturalidad a cada uno de los siete días, lo sentí como una invitación al homenaje, que no es otra cosa que poner al servicio del lenguaje mi propio sistema expresivo, mi propia concepción de la poesía.

¿A qué se debió la decisión de incluir cinco estancias en cada día, tomando en cuenta que el poema del griego consta de un texto único por cada día?

No lo sé con certeza. Se dio en el proceso mismo de creación, tal vez como un modo de expandir algunas imágenes sin renunciar a la precisión expresiva.

¿Buscas dotar al pensamiento griego de naturaleza demiúrgica o se trata de un guiño a esa tradición, un homenaje? ¿Es una vuelta a recobrar la mitología griega –o la mitología «a secas»– como alegoría del devenir vital y espiritual?

Lo demiúrgico del poema de Elytis está en su lado cristiano, que es el menos evidente en la lectura si atendemos a los motivos y a las imágenes, que pertenecen a la mitología griega. Los siete días son los que le costaron a Yavé la creación del mundo (y a Elytis la elaboración de su poema), dotándolos de una eternidad cíclica a la que nosotros nos adecuamos, aunque cambiemos los signos. En griego moderno, los días de la semana están numerados de acuerdo con el calendario litúrgico ortodoxo, donde el primer día, domingo, es el día del Señor, el lunes significa literalmente «segundo», martes «tercero» y así hasta llegar al viernes, «día de la Preparación», y el sábado. Nuestros días de la semana, en cambio, mantienen los nombres de los planetas del viejo sistema ptolemaico que estaban dedicados a los dioses: la Luna, Marte, Mercurio, Jove, Venus, con excepción del sábado y el domingo, que compartimos con el calendario moderno griego. Al menos residualmente, conservamos los nombres latinizados de la mitología griega. Y ese es uno de los guiños. Otro sería el carácter metapoético del poema, una alegoría del proceso demiúrgico de composición.





Lecturas del amanecer*

Por Jorge Eslava

Es el poeta de mayor prestigio de su generación en el ámbito hispanoamericano. Doctor en Literatura por la Rutgers University, autor de una treintena de libros de poesía y ensayo, galardonado con premios nacionales e internacionales, profesor de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Montana... pero en casa, para mi esposa e hijos, es cariñosamente Edu. Su talante afable y su voluntad de comprender a toda persona que se le acerca, siempre con el oído atento y la palabra afectuosa, hacen de él un amigo entrañable. Hechiza, además, el hilo de sus reflexiones que ascienden, juegan y se entrecruzan como espirales de humo. Estos atributos me llevaron a sugerirle una y otra vez que escribiera para niños, con quienes mantiene una magnífica relación. «Pero no para educarlos –me dice y sonrío hacia adentro–. Prefiero divertirme con ellos y ahorrarme el trámite de decir qué tienen que hacer».

Mientras conversamos sobre sus primeras lecturas no dejo de preguntarme en qué momento pegó el estirón. Porque Eduardo parece, entre los amigos, un niño grande. Muy curioso, travieso

* Entrevista inédita.

y algo torpe en sus movimientos. Como si hubiera crecido desmesuradamente de un momento a otro –mide un metro noventa– y casi sin advertirlo, pues todavía no consigue superar una buena cantidad de gestos infantiles: levantar los hombros cuando algo no le importa, ponerse los anteojos de lectura o los audífonos como si armara un lego, soltar palabrotas con total inocencia, echar la mano hacia atrás como si espantara malos pensamientos y dibujar sus monigotes todo el tiempo...

Ahora mismo me ha pedido papel, ha sacado su infaltable lapicero negro de tinta líquida y se ha puesto a dibujar. Nunca guarda sus monigotes, los deja regados sobre la mesa. O los regala en las dedicatorias de sus libros. Como esta noche que me ha traído autografiados sus dos flamantes novelas para niños, otro gesto infantil suyo: el libro es un juguete, titulados *Juanita y las líneas de Nasca* (2014) y *A Cristóbal no le gustan los libros* (2014) de editorial ARSAM; que se suman a los publicados hace unos pocos años: *Guilherme, el koala que llegó por Internet* (2005), *Guilherme, el koala que llegó al Perú* (2008) y *Guilherme, el koala que se convirtió en peluche* (2014) de editorial Alfaguara.

Si aprender a leer es una tarea difícil, ¿en qué circunstancias descubriste el placer de la lectura?

A finales de 1968, sorprendí a mis padres cuando me preguntaron qué quería como regalo de Navidad. Con la seguridad y el aplomo de mis 8 años, les contesté: «Una enciclopedia de seis tomos». No sé si mis padres se aguantaron la risa (conociéndolos, diría que sí), pero lo cierto es que me la compraron, y que a partir de esa Navidad esos seis tomos pasaron a ocupar un lugar preferencial en mi pequeño estante. Se trataba de un mundo que, por primera vez, advertía al alcance de la mano: historias del Antiguo Testamento, de la mitología griega, de personajes ilustres, además de adaptaciones de obras literarias y los siempre bienvenidos animales. A mis 8

años ya había visto a Judith cortando la cabeza de Holofernes, a Faetón el temerario robando el carro de Apolo, a Benjamin Franklin persuadiendo rayos con una cometa, al elusivo okapi paseándose en las montañas húmedas del Congo. El mundo estaba a solas conmigo, y lo mejor era que podía escucharlo sin tener que pasar por niño tonto, como probablemente me consideraban los maestros, a quienes no escuchaba porque no podía. O simplemente porque me parecían aburridos.

¿Cuáles son tus más memorables lecturas de la infancia?

A los 7 años contaba con un estante y un pequeño escritorio que mi papá le había encargado a un carpintero. Allí atesoraba –además de los cuentos que me leía mi abuela antes de dormir– los que mi tía Rosa me prestaba cada sábado con religiosa puntualidad. Eran libros infantiles que se leían en los años cuarenta y que ella conservaba amorosamente, a juzgar por el cuidado de los forros y la esmerada letra Palmer con la que dibujaba su nombre. Los recuerdo perfectamente: *La hormiguita viajera* y *El mono relojero* de Constancio C. Vigil (de quien se cuenta que poseía una de las colecciones de literatura pornográfica más grandes de Hispanoamérica), un *Pinocho ilustrado* por Carlo Chiostri que en nada se parecía al que vi años después en el cine, una versión de *El Mago de Oz* cuyos dibujos a tinta perturbaban para siempre mis noches. No se trataba de ningún traspaso simbólico. Como la mayoría de los niños normales, mis primos también detestaban los libros, así que me convertí en el único depositario de esa colección, ganándole ese derecho a la humedad y a las polillas.

¿Y cómo se produjo el tránsito a la literatura juvenil?

De acuerdo a un juicio que combinaba bastante bien sus expectativas con mi curiosidad, mi tía Rosa calibraba el peso de los libros que me iba prestando sin esperar a que se los devolviera. Así pasé de esos cuentos infantiles a las disparatadas aventuras de Guillermo

Brown de Richmal Crompton y a los relatos de C. Bernard Rutley, donde los animales salvajes eran nobilísimos héroes con nombre propio: *Loki, el lobo; Thunda, el búfalo y Timur, el tigre*.

¿De qué manera aquellas lecturas formaron tu personalidad y decidieron tu destino de escritor?

Robert Creeley cuenta con admiración que su amigo Basil Bunting tuvo el reconocimiento de que iba a ser poeta a los 4 años, sentado junto a una chimenea, mientras sus padres discutían sobre la guerra ruso-japonesa. A mí me gustaría tener el recuerdo de ese momento tan decisivo, pero las equivalencias ni siquiera funcionan: las casas de Lima no tienen chimenea, mis padres nunca discutieron sobre la guerra de Vietnam, y a los 4 años no tenía el menor interés en leer y escribir. En mi caso, todo eso apareció tardíamente y al lado de lecturas populares que supieron dejar huella en mi memoria afectiva. Como lo sabe cualquiera que haya sido niño en los años sesenta, la lectura de los libros «serios» tenía su competencia más fuerte en las historietas de la editorial Novaro, que inundaban los quioscos de Lima. Por suerte, mis padres nunca me las prohibieron: toneladas de historietas de *Batman, Superman, Popeye, La pequeña Lulú y Daniel el travieso* fueron devoradas con la misma pasión y la misma seriedad que los libros que me regalaba mi tía Rosa. Supongo que de allí me viene esa incapacidad para distinguir lo culto de lo popular, lo infantil de lo adulto, lo académico de lo doméstico. Por años he cultivado esa incapacidad.

¿Cómo llegaron tus primeras creaciones? ¿Fueron cuentos o poemas?

Cuando estaba en el colegio escribí un cuento bastante malo. Me tomó tres días escribirlo, pero recuerdo la turbación que me producía levantarme cada mañana sabiendo que lo primero que iba a hacer era sentarme a continuarlo. Es la misma turbación

que siento cada mañana cuando estoy escribiendo un poema, una historia para niños o un ensayo literario.

¿Y cómo surgió tu vocación por el dibujo? Yo guardo muchos de los monigotes que garabateas en las servilletas de mi casa.

No la llamaría una «vocación». Para mí dibujar es una forma de participar en lo que se conversa, de no obligarme a escuchar, de hacer menos penosa una espera. No hay nada que me entretenga más que garabatear monigotes y ver después el modo en que se las arreglan para decirme traviesamente su propia verdad.

Es muy linda la historia de origen de Guilherme, porque, además, significó tu primer libro para niños. ¿Nos das un hilo de esa madeja?

La historia es larga y trataré de abreviarla. Empezaré con mi amiga Isabel Aguiar Barcelos. Isabel es una poeta nacida en las islas Madeira, frente a la costa atlántica de Marruecos. La conocí a finales del siglo XX, cuando la comunicación por Internet todavía no se había generalizado y la gente se enviaba cartas en sobres llenos de misterio y estampillas. Isabel fue mi última amiga epistolar. Durante dos años recibí cartas suyas en las que me contaba acerca de los avances de su antología sobre el mar en la poesía hispanoamericana, de los poemas que estaba escribiendo, de los pintores que más le interesaban y de su proyecto de libros para niños. Incluso llegó a enviarme los borradores de algunos de esos libros: *El perro Farruco*, *El burro Anastasio*, *El gato Pompón*, *El koala Guilherme*. Ninguna de estas cándidas historias sobrepasaba las diez páginas, y todas fueron publicadas al año siguiente. Todas... excepto la que más había despertado mi curiosidad: la del koala que llevaba el mismo nombre de mi héroe Guillermo Brown. La ocasión de averiguarlo se me presentó una tarde de febrero del año 2000, cuando me telefoneó desde Lisboa para preguntarme si a Jannine y a mí nos importaría quedarnos un tiempo con Guilherme. Me dijo que

tenía planeado viajar a Milán para adoptar otro koala que le hiciera compañía al pobre Guilherme, y no había con quién dejarlo. Yo le expliqué amablemente que Jannine y yo teníamos mucho trabajo en la universidad, que estábamos muy ocupados con nuestras cosas y no teníamos la menor idea de qué hacer con un koala. Además, ¿cómo lo iba a enviar a Missoula desde Lisboa? «Muy fácil –me dijo–, esta misma noche a las 8:00 te lo envío por Internet. Eso sí, te pido que me escribas diariamente contándome cómo se porta, pues lo voy a extrañar mucho». Y colgó. A las 7:55 de esa misma noche Jannine y yo estábamos sentados frente a la pantalla del ordenador, esperando a nuestro joven e inusual huésped. Y así comenzó todo.

Tu segundo libro fue una obra individual. ¿Tuviste algún motivo especial para volver al personaje e instalarlo en la geografía peruana?

Lo que pasó es que no solamente yo me encariñé con el personaje, sino que mis sobrinos y sobrinas también. Como es lógico, ellos empezaron a exigirme más historias y no podía decepcionarlos. La tentación de instalar a Guilherme en nuestra geografía tiene que ver con el hecho de que, como lo sabe cualquiera que vive en el extranjero, escribir sobre el Perú es una manera de estar en el Perú. Cuando empecé a escribir la segunda historia, aparecieron dos personajes emblemáticos sobre los cuales siempre quise escribir: un perro calato y un oso de anteojos.

Y ahora has presentado a la editorial un tercer libro. Otra vez nuestro amigo Guilherme, acompañado de los dos personajes emblemáticos, pero esta vez perdido en los dédalos del conocimiento. ¿Cómo se te ocurrió atravesar esos pasadizos con tanta travesura?

El tercer libro lo escribí varios años después del segundo, tiempo suficiente para procesar comentarios de sus lectores más perspicaces y agudos. Mi sobrina Daniela, por ejemplo, me preguntó qué pasaría si Guilherme se quedara atracado en la computadora en uno de sus

viajes por Internet. Esa idea me dio tantas vueltas en la cabeza que no tuve más remedio que sentarme a escribir para ver qué ocurría.

Por ahí encontramos, incluso, un homenaje a la poesía de Belli...

El homenaje a Belli tiene que ver, además de mi vieja devoción por su obra, con su especial sensibilidad para incorporar personajes en su poesía. Si te pones a pensar, la poesía peruana es escasa en personajes. Salvo Eguren (creador de personajes entrañables, como la niña de la lámpara azul, Peregrín el cazador de figuras y tantos otros), son muy pocos los poetas que recurren a lo que es moneda corriente en la narrativa. El caso del hada cibernética es particularmente atractivo porque se trata de un personaje que, a comienzos de los años sesenta, anunciaba problemas tan actuales como la falta de comunicación en un mundo sobrepasado por el exceso de información. ¿Cómo no incorporarla a mi historia?

Imagino que continuas leyendo literatura para niños. Conocí, gracias a ti, los libros infantiles de Mark Strand y a la escritora inglesa Richmal Crompton. ¿Qué otros nombres atesoras?

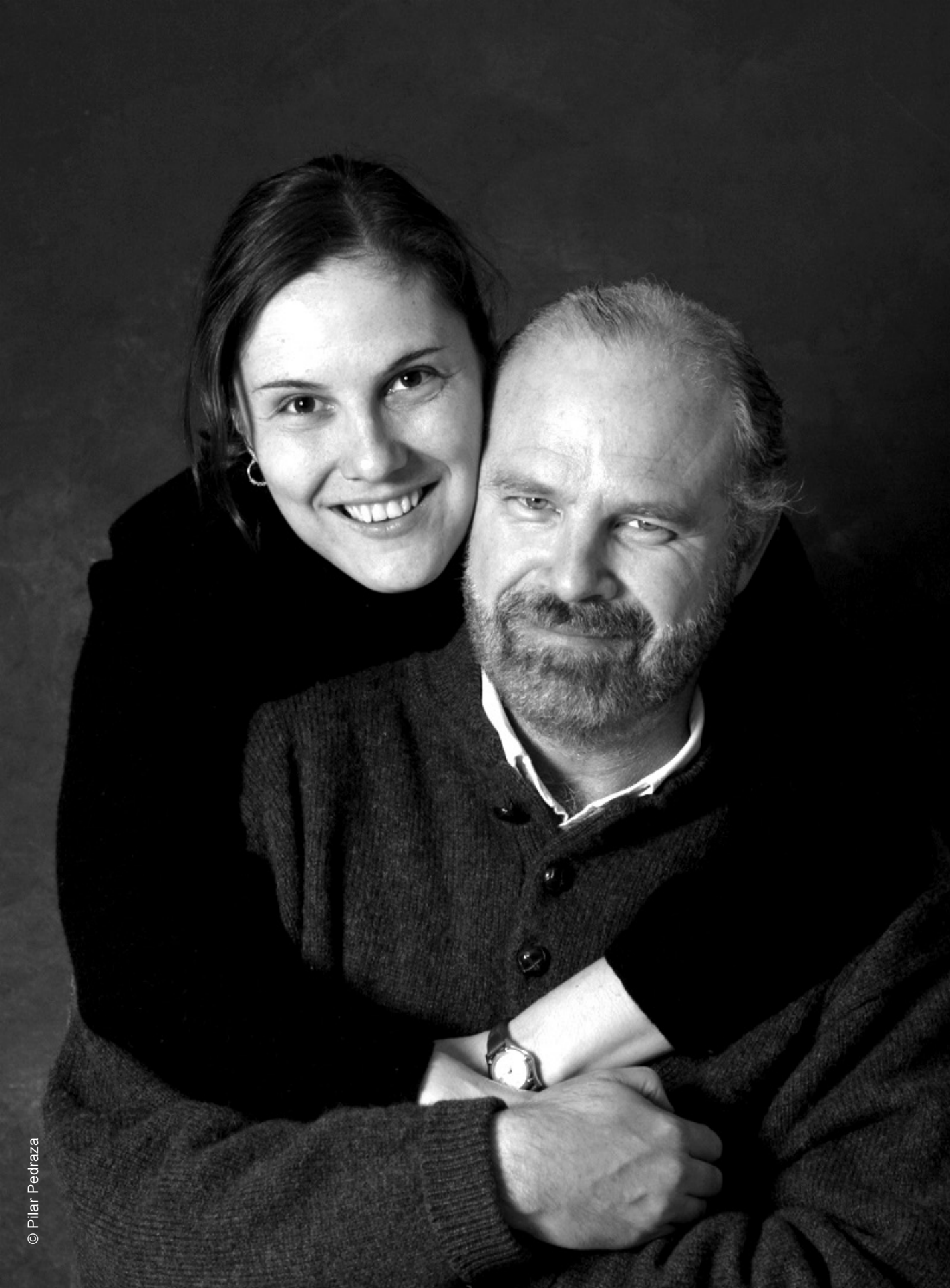
Además de los que mencionas en tu pregunta (y los ya nombrados en mis respuestas), podría agregar una variopinta lista que incluye álbumes de figuritas sobre fútbol, geografía peruana o exploradores de los siglos XVII y XVI, libros ilustrados sobre animales, y una extraña devoción por los almanaques que me hicieron aprender de memoria las capitales de los países del mundo y aprender a dibujar el contorno de los continentes.

¿Es posible explicar tu mecanismo interior cuando escribes poesía y cuando escribes para niños?

Antes de escribir un poema, escucho primero una música. Esa música brota de cualquier lado: de un hecho pueril, de una conversación familiar, de una lectura iluminadora, de un recuerdo cualquiera. Esa música, si es insistente, es porque reclama palabras, y yo sé

que debo dárselas. Las ideas vienen después. Contra lo que cree mucha gente, ninguna idea puede dar lugar a poemas, por muy buena que pueda ser. Cuando escribo para niños, simplemente dejo que la historia me la vaya relatando mientras la voy escribiendo. Para mí, escribir para niños es una experiencia muy parecida a la del lector que apaga la luz deseando que amanezca lo más pronto posible para continuar la lectura. Y sorprenderme de adónde me lleve la historia.





Gentileza de una muerte extraña*

Por Jorge Eslava

Toda literatura tiene sus presencias adolescentes, sus páginas que encarnan una actitud de insolencia y que se niegan a envejecer. A menudo, son hervideros de un autor que se inicia y que forjará con el tiempo una obra importante, que recompensa y da fama, aunque rebaja el atrevimiento de la juventud. *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud, o *Poesía lírica*, de Hugo von Hofmannsthal, representan obras emblemáticas de la irreverencia juvenil. En nuestro país, dos libros excepcionales pertenecen a ese linaje: *La casa de cartón* y *5 metros de poemas*; sus autores, Martín Adán y Carlos Oquendo de Amat, apenas rozaban los 20 años cuando aparecieron. Son proezas literarias que enorgullecen o, a veces, incomodan a sus creadores. Eduardo Chirinos publicó *Cuadernos de Horacio Morell* (1980) a esa misma edad y empezó a escribirlo a los 17 años. «A esa edad creía –con un poco de humildad y un poco de soberbia– que la poesía reemplazaba el espacio que le correspondía a la felicidad. Y era lógico: ella hacía más soportable cualquier tristeza, me aliviaba del más rotundo rechazo, me

* Entrevista inédita sobre *Cuadernos de Horacio Morell*, de Eduardo Chirinos, realizada en Lima en noviembre de 2015. Forma parte de la investigación titulada *Zona crítica. Lecturas urgentes para educación secundaria*.

acompañaba en la más orgullosa soledad», ha respondido en una entrevista. Treinta y cinco años más tarde, a fuerza de voluntad poética y genio personal, Chirinos advierte que nació para la literatura con la muerte de Horacio Morell y que todavía vive en olor de felicidad.

Muchos autores escamotean y hasta reniegan del primer libro publicado. No es tu caso, sin duda. Pero... ¿tuviste algún libro escrito antes de *Cuadernos de Horacio Morell* con intenciones de publicar?

Antes de *Cuadernos de Horacio Morell* tuve algunos libros de cuyo nombre no quiero acordarme, aunque debo reconocer que en términos formativos fueron muy valiosos, porque con ellos aprendí a escribir... y a tropezarme escribiendo. Más bien tuve un libro simultáneo a *Cuadernos...* al que puse por título *Crónicas de un ocioso*. Cuando consideré que tenía suficientes problemas y que ya era hora de publicar, opté por *Cuadernos...* no porque lo considerara mejor, sino porque sentía que *Crónicas...* merecía más tiempo de trabajo. Y así fue: lo publiqué a los dos años, luego de que obtuvo el Premio Municipalidad de Lima en 1982.

¿Qué te animó a publicar *Cuadernos de Horacio Morell* y cómo fueron aquellas circunstancias? Seguramente lo pensaste: el acto de acumular muchos asuntos en un cuaderno, sin orden ni concierto, le conferían un aire bien adolescente. ¿Lo heterogéneo se convierte en su marca de unidad?

Lo que me animó fue el deseo –natural en todo poeta joven– de publicar un libro de poemas, pero también el de publicar a un autor como parte de la ficción propuesta por el libro. Me explico. Cualquiera que haya frecuentado las páginas de *Cuadernos...* se dará cuenta de que no se trata de un libro unitario, ni está escrito en un estilo único y reconocible (el sueño del lenguaje propio). Hay, más bien, una secuencia de poemas –algunos breves y epigramáticos, otros más extensos–, pequeñas historias, centones, páginas de un diario y

hasta una novelita en tres capítulos. Cuando me vi con ese material tan heterogéneo, pensé que si quería darle alguna unidad, debía atribuírselo a un personaje ficticio, a un autor que no tuvo el tiempo necesario para editar sus propios trabajos. Eso me dio la libertad que necesitaba para inventar el personaje, otorgarle un nombre, editar el libro y diseñar la cubierta.

Algunos títulos de tus libros muestran predilección por los campos semánticos relacionados con registro o inventario: *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), *Crónicas de un ocioso* (1983), *Archivo de huellas digitales* (1984), *El libro de los encuentros* (1986), *Rituales del conocimiento y del sueño* (1987), hasta tu reciente antología personal *Catálogo de las naves* (2012). ¿Es una forma de congregar múltiples asuntos dentro de un criterio amplio?

Tienes toda la razón, se trata de insistir en la idea de que estamos ante una suerte de congregación textual, no ante un simple amontonamiento de poemas. Está, además, el gusto que tenía (y sigo teniendo) por los títulos medievales: *El libro de los encuentros* es un calco de *El libro de los enxiemplos* del infante Juan Manuel, y *Crónicas de un ocioso* juega con títulos como *Crónicas de los reyes de Castilla*. Por otro lado, se trata de palabras muy bonitas: *cuadernos*, que evoca el número cuatro y los palotes de la infancia; *crónicas*, que evoca los sucesos en un discurrir temporal; *rituales*, que evoca el paso de lo profano a lo sagrado...

Creo que funciona también como una advocación cultural... Para mencionar solo un caso: «Catálogo de las naves» es una sección que se encuentra en el canto II de la *Iliada* de Homero.

El título *Catálogo de las naves* lo tenía reservado desde hacía un tiempo, y me gustaba por varias razones. Una de ellas ya la has señalado: por la alusión a la *Iliada* de Homero, que lo convierte de arranque en una invocación cultural. Por otro lado, está la idea de completitud que busca toda antología que, como bien sabes, está

condenada a ser parcial: la palabra *catálogo* viene del griego *katálogos* que significa «lista», y, más exactamente, «listar de arriba abajo, por completo». Cuando un profesor pasa lista en clase, no está haciendo otra cosa que un catálogo. Para terminar, la frase *catálogo de las naves* es un octosílabo perfecto, ¿no te suena grato al oído?

De la veintena de poemarios publicados, me parece que *Cuadernos de Horacio Morell* tiene un proceso de escritura diferente: se inicia sin un proyecto definido y su desarrollo te toma varios años. ¿Es correcta la apreciación?

Es verdad lo que dices. A pesar de no responder a un proyecto definido, *Cuadernos...* me tomó varios años y su proceso fue diferente al de los libros que le siguieron. No sé si con él pagué mi deuda con la vanguardia, con mi adolescencia o con mis pudores personales, pero a la distancia le sigo guardando mucho cariño.

¿Es el deslumbramiento ante el saber su eje principal?

El deslumbramiento es el eje principal de todos mis libros. El día que deje de deslumbrarme por las cosas, dejaré de escribir.

Imagino que la libertad de su escritura ahondó más el mundo de tus emociones. ¿Te ayudó a sobrellevar la angustia y el asombro de tus años adolescentes?

Sí, por supuesto, pero esa es una cuestión secundaria. La poesía tiene como gancho ser el sucedáneo de la felicidad, la fiel compañera de la soledad adolescente. Pero ese gancho inicial obedece a una función que va (o debería ir) más lejos: lo que verdaderamente importa es el compromiso con la tradición y el lenguaje. Entender ese compromiso es lo que diferencia a un poeta de un hacedor de versos. No hay adolescente que no haya escrito alguna vez versos, pero son pocos los que, pasada la adolescencia, siguen perturbados por ese compromiso tan exigente como demandante.

¿Cómo viviste la difícil etapa adolescente en el entorno familiar y escolar? Además, con las muchas curiosidades intelectuales que tenías... Un padre militar y una educación escolar religiosa pueden resultar, en teoría, un polvorín para un muchacho sensible e inteligente. ¿De qué manera eludiste la manivela del detonador?

Esa es una pregunta compleja. Tuve la suerte de contar con una familia normal y numerosa (soy el mayor de cinco hermanos), y por eso mismo despreocupada de las veleidades propias de un chico que se sentía diferente. Mi padre era militar y mi madre, ama de casa; de modo que la presencia de un niño lector era una gracia que la familia podía festejar, pero no estimular. Bien mirado, se trató de una bendición, pues debido a esa circunstancia nunca he sentido la lectura como una tarea que debía cumplir, sino como un placer que le daba sentido a mi vida. Tampoco me sentí amedrentado por la mirada solemne y grave de una biblioteca que me exigiera cumplir con una venerable tradición familiar. La única biblioteca que había en mi casa era la que yo mismo fui construyendo a base de ruegos y propinas. Eso determinó que mi relación con la llamada «alta cultura» fuera muy de igual a igual, un diálogo que excluyó siempre toda jerarquía de conocimiento, toda reverencia.

Sobre el colegio podría decir otro tanto. Fui educado en un colegio de curas jesuitas, en su mayoría españoles, en una época en la que el clero estaba dividido entre los simpatizantes (declarados o embozados) de la teología de la liberación y aquellos que añoraban el pasado franquista. Por supuesto, la cosa no era tan clara, pues los curas se cuidaban mucho de no sacar sus trapitos al aire. Pero había un doble mensaje, y a cada quien le correspondía tomar partido. Como era de esperarse, tomé partido por los primeros, lo que fue muy enriquecedor en mi formación intelectual y personal, pues de ese modo aprendí mucho más de lo que ofrecían los currículos escolares. Por otro lado, me ofreció una versión muy libre y muy rica de la religión, que nunca sentí como un sistema opresivo ni mucho menos castrante. Por temperamento, no soy una

persona devota ni mucho menos piadosa, pero nunca perdí el interés por las cuestiones religiosas. Creo que eso se nota en mis poemas.

Me has contado que practicabas poco deporte, que leías con voracidad y que ya el oído te jugaba algunas pasadas. ¿Crees que esos rasgos de aislamiento fueron moldeando tu personalidad?

Definitivamente sí, lo que me acarreó no pocos problemas. Ya sabes que el deporte, y en particular el fútbol, es el salvoconducto que permite la aceptación en el grupo adolescente. La lectura, en cambio, aísla y te convierte automáticamente en raro. Y la rareza, a esa edad, se paga muy cara. Respecto de mis maltrechos oídos... ahí tienes otra fuente de problemas: al igual que la lectura, la sordera (aunque sea parcial) también aísla, y mucho. Ahora la disfruto, pues he aprendido a sacarle provecho literario, pero entonces la sufría. No puedo negar que ellas moldearon mi personalidad.

Te he escuchado varias veces conjeturar sobre el carácter de los títulos. No solo en términos de anclaje y sugerencia, sino como hilo conductor de la lectura... Frente a *Cuadernos de Horacio Morell* es inevitable no preguntarte por Quinto Horacio y por el fugitivo que escribe el diario de la *Invencción de Morell*. ¿Hay alguna recóndita intención de vincularlos al yo poético de tu libro?

Una vez que tuve al personaje, me tomó algunas semanas bautizarlo. Me decidí por Horacio Morell como un homenaje a Quinto Horacio Flaco, poeta latino que leí en la traducción de Alfonso Cuatrecasas, y a Horacio Oliveira, personaje de *Rayuela* de Cortázar. También de *Rayuela* salió el apellido Morell, ¿recuerdas al personaje Morelli? Ahora que escribo estas líneas me doy cuenta de que la conjunción nominal entre un poeta clásico y los personajes de una novela existencialista (en su versión patafísica) resulta bastante simbólica de lo que entonces estaba haciendo.

Es normal que la muerte, cuando se tiene 20 años, asuma una representación mental de rasgos épicos. ¿Fue uno de los motivos que te llevó a definir el destino de tu personaje?

No lo sé con certeza. Lo que sí puedo decirte es que consideré necesario que Morell muriera físicamente para que pudiera existir en la ficción. En términos psicoanalíticos, es probable que algo mío haya muerto con Horacio Morell. Aunque, en términos literarios, es claro que nací para la literatura con la muerte de ese personaje.

De ese modo pudiste vivir en el otro, ocupar su identidad. ¿Crees que también te confirió mayor emancipación para escribir?

No, porque al personaje lo inventé para darle unidad a textos que ya estaban escritos. Digamos que me dio libertad para editarlos. Pero lo más importante fue la conciencia de que aquello que determina la naturaleza de un libro es, más que la personalidad de su autor, el tono que se le asigna a cada libro. De allí que mis libros sean tan diferentes entre sí.

«La timidez y el pudor me convencieron de crearle una máscara», escribes en la «Nota de la segunda edición» (2006). ¿Pero no es un artificio que oculta y, a la vez, transparenta tus quebrantos más íntimos?

A esa edad uno tiene la soberbia de creer que, al publicar por primera vez sus poemas, está exponiendo su interioridad al mundo. Y digo soberbia, porque la verdad es que será leído por muy pocos (ya sabes que el mundo no suele leer poemas) y que a esos pocos les tienen sin cuidado los «quebrantos íntimos» de quien escribe. Eso lo intuí vagamente, y me pregunté qué más daba si transfería esos «quebrantos» a otra persona, y si esa persona existía o no. Ahora que lo pienso, lo que hice fue un acto de fe en la poesía como género de ficción, lo que no significa otra cosa que poner el lenguaje encima de las cuitas que afectan a todo adolescente. En ese entonces, no

sabía de Pessoa y su legión de heterónimos, lo que tal vez fue mejor, pues me dejó libre para elaborar mis propias invenciones.

¿Es la misma transferencia de roles que has ensayado en libros posteriores como *El equilibrista de Bayard Street* o *Canciones del herrero del arca*?

No exactamente. El equilibrista de Bayard Street y el herrero del arca son personajes, sí, pero no poetas, ni mucho menos escritores: sus ocupaciones (hacer equilibrio en una cuerda y trabajar con metales) son transferencias simbólicas del acto de escritura poética, o de determinadas situaciones existenciales.

Volvamos a *Cuadernos de Horacio Morell*... Me encanta el epígrafe que empleas. Ese fragmento de «Diálogos a solas» revela juego y soledad, dos estados esenciales para la escritura poética. ¿Era el pórtico que deseabas?

Siempre estuve tentado de escribir la totalidad de esos «Diálogos a solas», de los cuales solo conozco ese fragmento, tan lúdico y a la vez tan cruel. Pero esa totalidad decidió continuar siendo una ficción más. ¿Que si era el pórtico que deseaba? De manera involuntaria (y digo involuntaria, porque no me lo propuse conscientemente), ese fragmento sugiere el ludismo como parte indesligable del juego de escribir poemas, que requiere de la soledad para que pueda llevarse a cabo, sin que importe demasiado la incompreensión del resto.

Tú has declarado en una entrevista: «No existe tal página blanca, sino la página negra, ennegrecida por todo lo que ya se ha dicho y vuelto a decir de mil modos». Te pregunto si, en virtud de la originalidad de *Cuadernos de Horacio Morell*, ¿te propusiste escribir una obra singular, nada (o todo) parecida a lo que habías leído?

Si me lo hubiera propuesto seriamente, me hubiera quedado en el intento. Los *Cuadernos*..., como todos mis libros de poemas, no fueron «programados»: fueron saliendo naturalmente, sin que yo supiera

con claridad adónde irían a parar. Solo después, cuando me vi con ese material tan disperso y heterogéneo, encontré la solución editándolo como si fuera la creación de un poeta suicida. Si hubiera tenido la conciencia de la página negra, me habría sentido tan abrumado que no habría podido escribir nada. Por suerte me asistían la soledad, el desconocimiento de algunos poetas clave (por ejemplo, el mencionado Pessoa, quien no había llegado a las librerías limeñas), y cierta juguetona y decidida ingenuidad, tan necesaria en un poeta joven.

Desde el comienzo, el libro plantea un enriquecedor diálogo con la tradición cultural. Sus referencias son bastante eruditas, sobre todo, tratándose de un autor tan joven. Apenas empezando su lectura, me encuentro con alusiones a la Biblia, Beethoven, los bestiarios, la música clásica y popular... ¿Eras un lector omnívoro?

En mi respuesta anterior, hablé de una juguetona y decidida ingenuidad necesaria en los poetas jóvenes. Quiero precisar un poco eso: no se trata de sorprenderse y conformarse inventando la pólvora, se trata de quemarse las pestañas sin perder la capacidad de deslumbramiento que tienen los jóvenes, de encauzar esa energía creadora que desarrollan contra viento y marea, aun sabiendo que les falta mucho por leer y experimentar en la vida. Lo importante es que aquello que se ha experimentado y leído (aunque sea poco a causa de la edad) los conduzca a encerrarse frente a una máquina de escribir para dar cuenta de su razón de ser en el mundo.

La estructura del libro podría poner en duda su aparente anarquía e improvisación. El orden me parece meticuloso y juguetón: para empezar, tres secciones presididas por animales y cuyos epígrafes producen la sensación de algo fuera de lugar.

Tu pregunta me obliga a precisar entre la labor anárquica del poeta (o sea, Morell) y la labor meticulosa del editor (o sea, yo a mis

19, 20 años). La experiencia de escribir un ciclo de poemas culmina generalmente con la experiencia de editarlos, es decir, de darles un orden, un concierto. Esa negociación entre autor y editor (que en mi primer libro funcionó a nivel ficcional) es un balance necesario para que el libro tenga su personalidad propia.

Y eso de «Localidades agotadas», el nombre de la última sección, sella el efecto de haber asistido a un espectáculo con emociones de carreras, acrobacias y otros juegos. ¿Es que ahora ingresamos a un ámbito más personal, donde se habla más del quehacer poético?

Me gusta tu interpretación. Solo diré que desde muy joven sentí que la vida era un espectáculo al que siempre llegaba tarde, cuando las localidades estaban todas vendidas.

Una curiosidad trivial: ¿del poema «Mis nuevas costumbres» cuántas has conseguido incorporar a tu vida cotidiana?

Solo una: caminar lentamente, como si les conversara a las veredas (o a las sombras).

En esta última sección hay tres versos que podrían formar un arte poética: «Nunca debí haber empezado este poema / Pero el silencio exige trascender a las palabras / Y las palabras trascender a mi silencio». ¿Qué opinas?

Lo has visto muy bien: es un arte poética que suscribo hasta hoy. El silencio me ha inquietado siempre, hasta el punto de haberle dedicado mi tesis doctoral que luego se convirtió en un libro: *La morada del silencio*.

Aunque en la primera sección encontramos un poema con el título de «Arte poética»: «El silencio reposa locuaz en mis orejas / Y escarbo como un topo bajo el cielo». ¿Suscribirías hoy esa reflexión esencial?

¿Por qué no? En esa rara combinación de un alejandrino con un endecasílabo, están mi sordera y mi ceguera, es decir, la alianza entre el

deseo del ojo de ver siempre más allá, y el deseo del oído de escuchar el silencio.

El gherba, el entrañable gherba. Si tuviera barba, diría que es tu «otro yo poético». ¿Cómo surgió esa criatura y su lamento tan indescifrable como conmovedor?

Sobre el gherba y su lamento, qué decirte. Primero fue un juego, un poema con un lenguaje inventado (el único de ese tipo que he escrito), y, como lo sentí huérfano, se me ocurrió inventarle un enunciador que diseñé al modo de los bestiarios medievales. Así nació el gherba: un animalito tan único en su especie que hace pensar en la soledad de alguien que no tiene con quién compartir su lenguaje. Se trata, claro, de un contrasentido, ¿te imaginas un lenguaje hablado por solamente una persona? Su lamento juega a tener una sintaxis y un vocabulario (hay palabras que se repiten en determinados contextos que el lector puede adivinar), de allí que parezca, efectivamente, otro idioma. En una muestra organizada por Luis Alvarado hace algunos años, el poema podía escucharse con audífonos, pero, para acompañar la cosa, hice una serie de dibujos donde el gherba mismo recitaba su lamento a modo de cómic. Esos dibujos (un total de seis, si no recuerdo mal) los tengo enmarcados en mi casa de Lima. Y es divertido que los amigos me pregunten lo mismo que me pregunta el público cuando lo leo en voz alta en los recitales: si existe alguna traducción disponible.

En un imaginario estante de afectos o agradecimientos, ¿cerca de qué libros pondrías los *Cuadernos de Horacio Morell*: de la *Historia de Cronopios...* de Julio Cortázar, de *La oveja negra...* de Augusto Monterroso o de alguna antología poética de Lucho Hernández?

Los pondría a los tres, y agregaría a Borges.

Imagino que no solo al lado del Borges de *El libro de los seres imaginarios* (o *Manual de zoología fantástica*), sino del Borges poeta. Tengo la impresión de que, por ejemplo, tu «Poema hallado en el pórtico central

de la academia» tiene una composición bastante borgiana: pulcra, meditada, autorreferencial.

Ese poema es un deliberado homenaje a Borges y, a la vez, una parodia. Pero, bien mirado, ¿qué parodia no es, en el fondo, un homenaje?

¿Me permites regresar al imaginario estante de los afectos? ¿Qué tal al lado de *La casa de cartón*, de Martín Adán?

Ese libro maravilloso lo leí después. Me hubiera gustado leerlo antes, es decir, en la escuela. Pero no formaba parte de las lecturas del curso de literatura, así que me lo perdí. Hubiera hecho algo con Lulú descollando como una zarza sobre un sembrío de coliflores.

¿Y seguro hubieras contestado la carta a Catita?

¡Claro que sí!

A propósito de Lulú, pero de *La pequeña Lulú*, sé que has sido un aplicado lector de historietas. ¿Qué reflexión te sugieren esas lecturas? ¿Cuáles eran tus superhéroes favoritos? ¿Llegaste a sentirte en el traje de alguno de ellos?

Fueron lecturas maravillosas que, por suerte, mis padres nunca me prohibieron (como sé que hicieron los padres de muchos de mis amigos). De niño, no tenía ningún inconveniente en alternar esas lecturas, llamémoslas populares, con otras que provenían de un nascente interés por la mitología, la historia, la religión, los animales, la geografía. Todo encajaba maravillosamente sin que hubiera compartimentos estancos. ¿Que si alguna vez me sentí en el traje de un superhéroe? Yo no, pero mi hermano Carlos sí. Su simpatía por Batman lo llevó a escribir de adulto una novela breve titulada *El día que murió Batman*, donde yo soy uno de los personajes.

Ahora sí puedo preguntarte de qué manera este libro prefigura tus libros posteriores. Aquí hallamos múltiples referencias y siempre una mirada de asombro, un ánimo retozón, a pesar de

las circunstancias y esa hermandad tuya con los animales. ¿No crees que ha funcionado como un cuaderno de apuntes que has continuado explorando veinte, treinta años después...?

Hummm..., esa es una pregunta que preferiría que la respondieran los críticos. Lo que sí puedo decirte es que, a pesar de que ese libro carece de descendencia, hay muchos aspectos que he ido desarrollando (la idea del poeta como editor, la concepción de la poesía como género de ficción, la no separación entre alta cultura y cultura popular, el gusto por las citas –sean verdaderas o apócrifas–, el sentido lúdico) y muchas certezas que he ido afirmando a partir de lo que entonces eran intuiciones juveniles.

La verdad, con el libro en mis manos, me siento abrumado por el campo de lecturas que tenías a los 20 años. Lo he conversado con mis alumnos, que tienen más o menos esa edad, y les pareces un marciano. ¿Cómo te las arreglabas para organizar tu día, porque estudiabas y trabajabas como profesor preuniversitario? Además, dirigías una revista de poesía...

Me hace gracia eso de marciano. Si lo soy para quienes son ahora tus alumnos, también lo era para mis propios condiscípulos, quienes afirmaban de ese modo su «normalidad». Todo lo que les resultaba extraño lo situaban fuera de la órbita terrestre, pero resulta que todo lo que entonces escribía y escribo da cuenta de lo que ocurre en la órbita terrestre, no de otra cosa se ocupa la poesía. ¿Que cómo me las arreglaba para organizar mi día? Del mismo modo en que me las sigo arreglando hasta hoy: dejando que la pasión me organice o desarregle el calendario.

Ante tantas lecturas de libros (e historietas), resulta inevitable hacerte la siguiente pregunta: ¿no te incomoda que a menudo se te haya calificado de escritor erudito o demasiado culto en detrimento del vitalismo que suele reclamarse al poeta?

Esa crítica supone una oposición entre vitalismo y cultura, como si la cultura no fuese vital. Debo reconocer que desde muy niño fui consciente de que todo lo que vivía, leía y soñaba formaba parte esencial de mi manera de ver el mundo; eso explica mi incapacidad para distinguir entre esos dos términos que, para empezar, nunca me parecieron excluyentes: si la lectura (y el conocimiento que ella acarrea) se integra de manera natural a tu vida, adquiere el mismo valor existencial que los amores, los viajes, las amistades, las fiestas, el trabajo, la calle... en fin, todo aquello que conforma la vida cotidiana, la que nos golpea día a día. Por otro lado, no estoy seguro de ser un erudito, pues leo intensa y desordenadamente todo aquello que me interesa y me proporciona placer, sin ánimo de hacer fichas ni clasificar conocimientos. Leo buscando poesía.

Hay libros como *La casa de cartón* y *5 metros de poemas* que se acercan al siglo de su publicación y que se leen con provecho en las escuelas. ¿Qué pensarías si te dijera que *Cuadernos de Horacio Morell* va a correr la misma suerte, pues pertenece a esa estirpe de libros que mantienen su fibra juvenil?

Pensaría que, después de todo, todavía hay marcianos dispuestos a reconocerse en ese personaje creado al fin y al cabo para ellos. Y eso estaría muy bien, ¿no crees?

Todo gran creador crea sus precursores e, incluso, sus epígonos: ¿dónde están los tuyos?

¿Dónde están? La verdad, no lo sé. Más que influencias o precursores, la literatura me ha dado amigos. Y esa felicidad es impagable.

**IV.
TEST
ABSURDO**



Trece preguntas y un vicio...

1. ¿Hay libros o pasajes de libros que han cambiado su vida?
2. La Biblia, que habla de ángeles, demonios y milagros, ¿pertenece a la literatura fantástica?
3. El sufrimiento de mil seres humanos ¿es más que el de uno solo?
4. Una superficie roja de un kilómetro cuadrado ¿es más roja que una superficie del mismo color y de un metro cuadrado?
5. ¿Puede usted pensar algo para lo que no exista una palabra?
6. ¿Puede usted explicar lo que significan las frases *o sea* o *ya pues*?
7. ¿Qué puede impulsar a un nihilista a querer convencer a otros de la propia opinión de que nada tiene sentido?
8. ¿Qué justifica la representación de una muerte horriblemente cruel mediante un bello cuadro, una bella música o unos bellos versos?
9. Cuando varias personas leen el mismo libro, ¿leen realmente lo mismo?
10. Si el arte consiste en omitir, ¿no es, entonces, el arte supremo no hacer absolutamente nada?
11. ¿Están obligados los lectores a entender a un escritor o está obligado el escritor a hacerse entender por los lectores?
12. ¿Hay libros que le hacen a uno enfermar o recobrar la salud?
13. ¿Ha observado usted que un hada le satisface a cada persona tres deseos en el curso de su vida?



De naturaleza adictiva*

Carlos López Degregori

1. ¿Hay libros o pasajes de libros que han cambiado su vida?

Muchos. Pero creo que debo hoy mencionar a los que me descubrieron la fuerza de la ficción y la palabra. Me refiero a una colección de cuentos de Andersen, a las aventuras de Alicia y a muchas páginas de *El tesoro de la juventud*. Fueron lecturas que realicé antes de los 10 años y «La reina de las nieves» o «Los zapatos rojos» aún viven en mí. Casualmente, esos zapatos rojos aparecen transfigurados en un poema aún inédito que formará parte de mi próximo libro.

2. La Biblia, que habla de ángeles, demonios y milagros, ¿pertenece a la literatura fantástica?

Sí, especialmente por los demonios.

3. El sufrimiento de mil seres humanos ¿es más que el de uno solo?

Todo sufrimiento es terrible y con él no sirven las estadísticas.

* Respuestas publicadas en *Un Vicio Absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima), 10(10), 159-160.

4. **Una superficie roja de un kilómetro cuadrado ¿es más roja que una superficie del mismo color y de un metro cuadrado?**

Tal vez pueda darte una respuesta acertada cuando viaje a Marte, el planeta rojo.

5. **¿Puede usted pensar algo para lo que no exista una palabra?**

Creo que eso es lo que hace muchas veces la poesía. Presentir o señalar algo que está más allá del lenguaje.

6. **¿Puede usted explicar lo que significan las frases *o sea* o *ya pues*?**

Ya pues, no te pases... *o sea*, soy un profesor de lenguaje aquí en la universidad.

7. **¿Qué puede impulsar a un nihilista a querer convencer a otros de la propia opinión de que nada tiene sentido?**

Todo nihilista (y lo fui en alguna oportunidad) alberga la secreta esperanza de que alguien pueda convencerlo de que sí hay varias cosas que tienen sentido.

8. **¿Qué justifica la representación de una muerte horriblemente cruel mediante un bello cuadro, una bella música o unos bellos versos?**

El arte no necesita justificaciones.

9. **Cuando varias personas leen el mismo libro, ¿leen realmente lo mismo?**

Nadie lee el mismo libro. Ni siquiera el autor.

10. **Si el arte consiste en omitir, ¿no es, entonces, el arte supremo no hacer absolutamente nada?**

Afortunadamente, el arte es hacer y no hacer, recordar o señalar y omitir; y sobrevive pleno en sus contradicciones.

11. **¿Están obligados los lectores a entender a un escritor o está obligado el escritor a hacerse entender por los lectores?**

Contesto desde la poesía. En ella no importa el entendimiento o las respuestas; solo el estremecimiento y las preguntas.

12. **¿Hay libros que le hacen a uno enfermar o recobrar la salud?**

Los libros elegidos, y que parecen escritos solo para uno, te enferman, te sanan y te transforman.

13. **¿Ha observado usted que un hada le satisface a cada persona tres deseos en el curso de su vida?**

La palabra *deseo*, lo leí alguna vez, significa etimológicamente «echar en falta un astro» y siempre algo nos faltará. El ser humano es un sujeto deseante y detrás de todo deseo, al igual que las estrellas innumerables, siempre hay otro deseo.

Un vicio

Recuerdo el verso de uno de mis poemas que está en *El amor rudimentario*: «Las hojas como un vicio nuevo de los árboles». Las hojas son una renovación, el anuncio de un nuevo ciclo y marcan el ritmo de la existencia. Como soy una persona de naturaleza adictiva, mis vicios, al igual que las hojas, surgen, maduran, se extinguen y renacen con el rostro de un vicio nuevo. Pero todos son secretos, inconfesables, porque el vicio perfecto solo puede brillar en la soledad. Repetiré, pues, las antiguas palabras del romance español del conde Arnaldos: yo no digo mi canción (o mi vicio) sino a quien conmigo va.



El milagro de la literatura*

Eduardo Chirinos

1. ¿Hay libros o pasajes de libros que han cambiado su vida?

Sí, por supuesto. Es la única razón para seguir leyendo y escribiendo.

2. La Biblia, que habla de ángeles, demonios y milagros, ¿pertenece a la literatura fantástica?

Ya lo sabemos, la pobre literatura fantástica es la ilustre ropavejera de la religión.

3. El sufrimiento de mil seres humanos ¿es más que el de uno solo?

No, porque mil seres humanos son la suma de mil hombres solos.

4. Una superficie roja de un kilómetro cuadrado ¿es más roja que una superficie del mismo color y de un metro cuadrado?

No, porque al rojo le faltaría concentración y al ojo le faltaría deseo.

5. ¿Puede usted pensar algo para lo que no exista una palabra?

No, porque toda palabra nos recuerda fatalmente que nunca podrá ser ese algo.

* Respuestas publicadas en *Un Vicio Absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima), 3(2-3), 134-135.

6. ¿Puede usted explicar lo que significan las frases *o sea* o *ya pues*?

Desearía recuperar el *o sea* porque es absolutamente necesario y ya me aburrí de expresiones alternativas del tipo *es decir* o *en otras palabras*. En cambio, *ya pues* no admite maquillajes alternativos: es nuestra manera peruana de imponernos cariñosamente. De tratar de que la otra persona nos haga caso sin ejercer sobre ella ningún tipo de poder, de ofrecerle (y a la vez pedirle) complicidad.

7. ¿Qué puede impulsar a un nihilista a querer convencer a otros de la propia opinión de que nada tiene sentido?

Nada... salvo el sentido de convencer a los otros de que nada tiene sentido.

8. ¿Qué justifica la representación de una muerte horriblemente cruel mediante un bello cuadro, una bella música o unos bellos versos?

La belleza se aprecia, se disfruta, se sufre. Pero no se justifica.

9. Cuando varias personas leen el mismo libro, ¿leen realmente lo mismo?

Como el río de Heráclito, nadie lee dos veces el mismo libro. Es una lástima que eso no se recuerde a la hora de cobrar derechos de autor.

10. Si el arte consiste en omitir, ¿no es, entonces, el arte supremo no hacer absolutamente nada?

De acuerdo con ese razonamiento, el arte supremo no sería no hacer absolutamente nada, sino –más bien– hacer con todas las omisiones un arte que lo sea absolutamente todo.

11. ¿Están obligados los lectores a entender a un escritor o está obligado el escritor a hacerse entender por los lectores?

La obligación de entender está bien para el discurso jurídico, las matemáticas y las instrucciones para armar artefactos, no para la literatura: se puede disfrutar sin entender, ese es el principio básico de la interpretación creativa. Un lector que entiende todo lo que lee debe

aburrirse mucho, pero no tanto como un escritor que entiende todo lo que escribe.

12. ¿Hay libros que le hacen a uno enfermar o recobrar la salud?

Sí, por eso es recomendable tener una biblioteca balanceada: el milagro de curarse con la literatura no es menor que el milagro de enfermarse con la literatura.

13. ¿Ha observado usted que un hada le satisface a cada persona tres deseos en el curso de su vida?

¡Tres! Debo tener cuidado, entonces, pues solo me queda uno.

Un vicio

No puedo presumir de ninguno de los vicios clásicos: no fumo, no tomo, no colecciono rarezas, no me sé de memoria parlamentos de películas de cine negro, ni siquiera veo mucha televisión. Me encanta escuchar música, pero sé perfectamente cuáles son mis debilidades y no creo que escuchar con el mismo fervor a los Beatles desde los 15 años pueda ser calificado de vicio. Tampoco, la costumbre de escribir siempre con música. Si tuviera un vicio no sería absurdo (el vicio nunca es absurdo para aquellos que lo practican), sino peligroso, razonable, placentero y –al igual que yo– sordo. ¿Qué entendería Pavese por aquello de «muerte insomne, sorda, como un viejo remordimiento o un vicio absurdo»? Lo de insomne lo entiendo perfectamente, lo de sorda me resulta tan intrigante como bello. ¿Se trata acaso de un vicio incapaz de escuchar la sensatez de quienes lo proscriben? Si fuera así, entonces, mi vicio sería leer y escribir. Desde niño me advirtieron que la lectura me robaría horas de sueño, de estudio escolar, de diversión y –sobre todo– de esparcimiento social. No escuché, o algo en mí no quiso escuchar. Ese debe ser, entonces, el vicio que me acompaña de la mañana a la noche.

Referencias

Entrevistas a Carlos López Degregori

- Eslava, J. (agosto-setiembre, 2002). Ojos que miran las tinieblas. *Debate* (116), 60-64.
- Eslava, J. (2011). El catador de venenos. *Un vicio absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) (7), 55-59.
- Eslava, J. (noviembre, 2015). Mirador de la fantasía. Entrevista inédita. Lima.
- Eslava, J. (julio, 2016). Patrono de la niebla. Entrevista inédita. Lima.
- Güich, J. (23 de abril de 2015). Madera ígnea. *Caretas* (2382), 50-51.
- López Degregori, C. (2014). Test absurdo. De naturaleza adictiva. *Un Vicio Absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) 10(10), 159-160.
- Morales Falcón, C. (agosto, 2015). Una catedral creciendo hacia abajo. Entrevista inédita. Lima.
- Rabí do Carmo, A. (setiembre, 2015). Ya vendrá el momento de callar. Entrevista inédita. Lima.

Sánchez Hernani, E. (27 de junio de 1994). Lejos de todas partes. *La República*.

Urco, J. (1994). Las grandes conmociones interiores. *Lienzo* (15), 55-66.

Vega Farfán, D. (22 de junio de 2008). Poesía imprescindible en tiempos agobiantes. *La Industria de Chimbote*, p. 10.

Vimos, V. (19 de julio de 2015). La poesía es un hacer. *Cartón Piedra* (195), 16-19.

Entrevistas a Eduardo Chirinos

Almenara, A. (6 de julio de 2014). Mi ojo es clásico, mi oreja vanguardista. En *LaMula.pe* [Página web]. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/06/entrevista-a-eduardo-chirinos/alonsoalmenara/>

Chirinos, E. (2007). Test absurdo. El milagro de la literatura. *Un Vicio Absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) 3(2-3), 134-135.

Eslava, J. (29 de noviembre de 2009). Juguemos en el bosque. *Domingo* [revista del diario *La República*], 20-21.

Eslava, J. (2012). Vallejo, el poeta que nos eriza. *Un vicio absurdo. Revista de los Talleres de Narrativa y Poesía* (Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima) (8), 97-101.

Eslava, J. (julio, 2014). Lecturas del amanecer. Entrevista inédita. Lima.

Eslava, J. (noviembre, 2015). Nací para la literatura con la muerte de Horacio Morell. Entrevista inédita. Lima.

Guerrero, O. (diciembre, 2004). Entrevista con Eduardo Chirinos. *El Hablador* (6). Recuperado de <http://www.elhablador.com/chirinos.html>

Hermoza, L. M. (octubre, 2006). Todo poeta es su propio e implacable editor. *Paralelo Sur. Revista de Literatura* (4), 52-53.

Ildefonso, M. (28 de agosto de 2004). La poesía del conocimiento y del sueño. En *Ciberayllu* [Página web]. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_EChirinos.html

- Jiménez Garcerán, M. (2015). Para protegerme de los silencios del mundo. En *Una breve historia de la música en los versos de Eduardo Chirinos* (Tesis de grado, Facultad de Letras, Universidad de Murcia. España), pp. 85-87.
- Marqués, J. (junio, 2007). Me gusta pensar que la poesía es palabra en el ritmo. Conversación con Eduardo Chirinos. *Eclipse. Revista Literaria Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza* (8), 83-91.
- Otero, D. (2002). Un poema es un ojo que mira. *Quimera. Revista de Literatura* (317), 91-94.
- Picón, J. C. (16 de agosto de 2015). Es raro que los libros de poesía nazcan de una idea. *El Comercio* [Sección Luces], p. 8.
- Pineda, O. (marzo, 2013). Leo esperando que la poesía pueda saltar desde cualquier parte. Entrevista inédita. Toulouse.



Jorge Eslava

La voz oculta

Conversaciones con
Carlos López Degregori
y Eduardo Chirinos

La voz oculta responde a la voluntad de seleccionar un conjunto de entrevistas –algunas inéditas o realizadas aposta para este libro–, concedidas por Eduardo Chirinos y Carlos López Degregori a lo largo de sus trayectorias y que encuentra el complemento ideal en un conversatorio realizado a mediados de 2015, donde los poetas abordaron públicamente temas centrales de su trabajo creativo como el fundamento de la vocación, las lecturas formadoras, los tramados de la ficción y hasta las manías inconfesables.

De esta zona vulnerable de ambos escritores, apremiada de perplejidades y del más puro deseo expresivo, surgirán, sin duda, renovados caminos de exploración literaria; pues si bien sus lectores apreciamos en sus poemas la resonancia de sus voces escritas, en estas entrevistas escucharemos el latido de sus voces habladas y expuestas a la intemperie.

